KARIN LITTAU

TEORÍAS DE LA LECTURA

Libros, cuerpos y bibliomanía

MANANTIAL
Buenos Aires

Traducido de: Karin Littau,
Theories of Reading. Books, Bodies, and Bibliomania
Edición original: Polity Press, Ltd., Cambridge, 2006
© Karin Littau, 2006

Esta edición es publicada por acuerdo con
Polity Press, Ltd., Cambridge

El derecho de Karin Littau de ser identificada como
autora de esta obra ha sido certificado de acuerdo con
la ley inglesa de 1988 sobre copyright, diseños y patentes

Traducción de ELENA MARENGO

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

Littau, Karin
Teorías de la lectura : libros, cuerpos y bibliomanía . - 1a ed. -Buenos Aires : Manantial, 2008.
272 p. ; 14x22 cm.

ISBN 978-987-500-123-7

1. Lectura. I. Título
CDD 028

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

© 2008, de la traducción y de esta edición en castellano
Ediciones Manantial SRL
Avda. de Mayo 1365, 6° piso
(1085) Buenos Aires, Argentina
Tel: (54-11) 4383-7350 / 4383-6059
info@emanantial.com.ar
www.emanantial.com.ar

ISBN 978-987-500-123-7

A la memoria de mi amada abuela,
Margarete Schutz, que hizo posible todo esto

Índice

Ilustraciones 13

Agradecimientos 15

Introducción: anatomía de la lectura 17
Los libros 20
La bibliomanía 23
Los cuerpos 29

1. Una historia de la lectura 35
De la lectura en voz alta a la lectura silenciosa 37
De la lectura monástica a la escolástica 38
Leer en soledad 41
De la lectura intensiva a la extensiva 44

2. Las condiciones materiales de la lectura 49
Función expresiva del material impreso 52
Inestabilidad del objeto textual 56
Historias de transmisión textual 58
De la cultura manuscrita a la cultura tipográfica 62
De la cultura impresa a los hipermedios 64

3. Fisiología del consumo 69
Efectos colaterales de la lectura 71
La fiebre lectora 73
La adicción a la lectura 77
La modernidad y el asalto a los sentidos 82

Ojos fatigados y ojos hambrientos 87
La fiebre del cine 89
El público encandilado 91
Mareados en el hiperespacio 93
(In)corporeidad en el ciberespacio 99
Consumidores pasivos 101

4. El lector en la ficción 105
Los peligros de la lectura 107
El lector lacrimoso 110
El lector aterrado 115
El lector apasionado 119
Patología de la lectura 123
Juegos de lectura 125
El peligro de un futuro sin libros 127
Medios multisensoriales 130

5. El papel de los afectos en la crítica literaria 135
Leer con *pathos* y sin él 137
Docere, delectare, movere 140
Del lector al autor, y de éste al texto 146
Lectura desinteresada y contemplativa 148
Lectura minuciosa 153
Leer en busca del sentido y no en busca de sensaciones 156

6. El lector en la teoría 163
(I)legibilidad 166
Condiciones *a priori* de la lectura 169
Control de las respuestas del lector 171
Las expectativas que suscita la lectura 173
Las convenciones de la lectura 176
Comunidades de interpretación 178
Fracaso de la lectura 182
Leer mal 187
El lector como escritor 189
La política de la diferencia 192

7. Política sexual de la lectura 197
Lectores y lectoras que resisten 200
Lectoras negras 202

Las audiencias empíricas 206
Consumidores activos 210
Lectura sin pretensiones intelectuales, lectura medianamente letrada y lectura culta 215
La lectura encarnada 223
Leer en cuanto mujer/leer como una mujer 233
Feminización del lector 236

Conclusión: lecturas materialistas 241

Bibliografía 247

Ilustraciones

Figura 1 Taller de imprenta, Mathias Huss (Lyons, c. 1500), British Library, IB.41735.

Figura 2 Grabado en madera que representa un monje, Heredi di Philippo Giunta (Florencia, 1529), Sotheby & Co., Catalogue of Valuable Italian Books of the 15th and 16th Centuries, 6 de mayo de 1970, pág. 222.

Figura 3 Máquina de leer, Jean de Gourmont II (París, 1588), British Library, 48, f. 15.

Figura 4 "Tales of Wonder", James Gillray (1802), George G. Harrap & Co. Ltd, 1930.

Figura 5 Efecto colateral de la lectura, ilustración de *Belgravia* (1868), British Library, P.P. 6004.gn.

Figura 6 Escena de Homero, John Flaxman (c. 1800), British Library, 1760 A8.

Figura 7 Legibilidad de un texto: www.nlg.nhs.ik/orthoptics/images/print.gif.

Figura 8 *Ex libris*, colección de la autora.

Agradecimientos

Mi interés por las teorías sobre la lectura data de mis años de estudiante, y de una monografía que escribí para un desconcertante curso de una maestría sobre teoría literaria cuyo título parecía muy a la moda: "El sentido de leer/Leer en busca del sentido". Lo escribí en circunstancias muy penosas, entre varias operaciones que me hicieron para extraerme del codo unas astillas del radio. Tal vez esa fue la fuente de inspiración de mi interés por la lectura y el cuerpo. Estoy en deuda con el personal de la Universidad de Warwick, no sólo por su comprensiva actitud hacia los alumnos de posgrado, sino por su fructífero ambiente académico, que contribuyó a encauzar mi vida intelectual posterior. Estoy especialmente agradecida a Susan Bassnett, quien me sirvió de inspiración para pensar de manera comparativa, porque sembró en la mente de una estudiante fascinada por la teoría la idea de que, a medida que maduramos como lectores, retornamos lentamente a la historia de las teorías. Tenía razón. Este libro avanza en ambas direcciones: mira la historia de la lectura y se pregunta acerca de su futuro.

También quiero expresar mi agradecimiento a la British Academy por haber financiado mi trabajo, no sólo cuando era estudiante sino después, como académica. El año sabático que pude tomarme gracias al subsidio que me otorgó esa institución y a la generosidad de la Facultad de Letras Inglesas de la University of the West of England podría haberme permitido publicar este libro hace mucho tiempo. Sin embargo, utilicé ese año precioso para volver a pensar lo que iba a ser un estudio sobre las teorías contemporáneas de la lectura como una investigación sobre la historia de esas teorías. Espero que, con ese cambio, la obra haya mejorado. Kate Fullbrook, jefa del departamen-

to al cual pertenecía, me apoyó sin vacilaciones en las primeras etapas del proyecto, y me entristece decir que su propia carrera de pensadora sutil se haya visto truncada por una cruel enfermedad. También quiero expresar mi agradecimiento a los colegas de la Universidad de Essex por haber acogido con tanta calidez a una recién llegada ya no tan bisoña, y por su permanente interés por mi trabajo. En particular, deseo agradecer a Kay Stevenson, quien siempre me hizo sentir que yo era una teórica con disposición académica, y a Jeffrey Geiger, María Cristina Fumagalli, John Haynes y David Musselwhite, que me dieron aliento en los momentos de desánimo. Querría también que Francis Barker estuviera aún entre nosotros, discutiendo y discrepando en medio de las grandes nubes de humo de su cigarrillo. Por último, aunque no menos importante, quiero expresar mi gratitud a Jonathan White, por el tiempo que dedicó a leer mi manuscrito cuando él mismo estaba en las últimas etapas de escritura de un libro suyo. Fue un generoso acto de verdadera amistad.

Estoy agradecida a mis alumnos actuales y del pasado, especialmente a los que se inscribieron en el curso "La Galaxia Gutenberg", cuya franqueza y curiosidad acerca de mis ideas han sido un motivo de alegría. Sin duda, ellos reconocerán buena parte del libro, entre otras cosas, mi entusiasmo por las nuevas tecnologías, si no en un contexto práctico, al menos en teoría. Durante las investigaciones realizadas para escribir esta obra fueron de enorme utilidad las conversaciones mantenidas con Helen Boden, Gerry Carlin y Paul R. Sealey, así como la paciencia y amabilidad del personal de Polity Press, en especial, de John Thompson y Gill Motley en las primeras etapas, y de Andrea Dugan, que siguió el proyecto desde el principio hasta el final. Ningún autor podría haber soñado con editores más comprensivos en el clima de presión creciente que agobia la vida universitaria. También quiero agradecer a la persona de la editorial que leyó la propuesta inicial y a la que leyó el manuscrito final, por sus útiles sugerencias para el capítulo 7. Por último, quiero decir que no podría haber dado fin a este libro si no hubiera sido por Hamilton Grant, la persona más culta, reflexiva y afectuosa que conozco.

Introducción: anatomía de la lectura

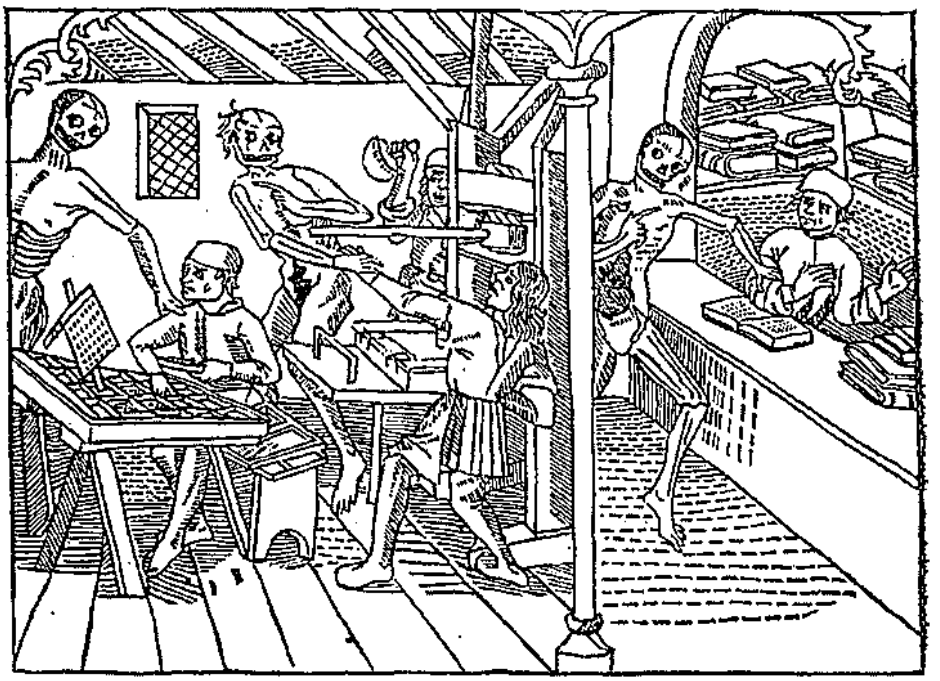

Figura 1. Taller de imprenta, Mathias Huss, Lyons, *c.* 1500. La ilustración indica que la palabra impresa, a diferencia de la carne, es inmortal.

En rigor, esta obra que el lector tiene entre sus manos no es un libro sino dos. Como nos recuerda la investigadora Cathy N. Davidson, esos dos libros "no son lo mismo" porque uno de ellos es un "artefacto manufacturado" y el otro, un "transmisor de significado"

(1986, pág. 15). Concebir un libro como dos especies –una de orden material y la otra del orden de las ideas– establece la línea divisoria entre dos campos de estudio: la historia de la cultura y la teoría literaria. Mientras que los historiadores de la cultura se interesan por la palabra con todas las innovaciones tecnológicas pertinentes –la palabra manuscrita, impresa y digitalizada–, quienes se dedican a la teoría literaria se preocupan primordialmente por la textualidad. Por consiguiente, cuando encaran las "miles de relaciones posibles" que tiene un lector con un texto (Cixous, 1990, pág. 3), rara vez tienen en cuenta un factor que, además de la historicidad, es fundamental para quienes investigan la historia cultural de la lectura: la materialidad.[1] La causa de esta situación es que, para quienes hacen teoría literaria, tanto el texto como el lector son abstracciones. Para los historiadores de la cultura, en cambio, los textos son parte de objetos, y la lectura es un acto corporal concreto (*cf.* Chartier, 1998a, pág. 12; 1998b, pág. 307). Al reunir estas dos líneas diferentes de investigación –una que analiza la maquinaria técnica del texto escrito y la otra que indaga los procesos de significación textual– es posible ver de qué manera la producción material incide sobre la producción de significado. Cuando leemos, interpretamos el contenido semántico y pasamos a un nivel más profundo de interpretación en la medida en que la estructura narrativa o poética da forma al contenido. Por ende, los textos son herramientas que transmiten significados complejos con múltiples estratos. Sin embargo, puesto que un texto también es un objeto material, su materialidad y organización física condicionan nuestra lectura. Concebidos de este modo, los textos ponen en contacto el *contenido*, la *forma* y la *materia*, y los lectores reaccionan ante los códigos lingüísticos y literarios además de hacerlo ante los bibliográficos y específicos del medio (*cf.* McGann, 1991, pág. 13).

Hasta aquí, una de las líneas de investigación que sigo en este libro. La otra tiene que ver con el hecho físico de leer. La relación del lector con un libro también es una relación entre dos cuerpos: uno hecho de papel y tinta; el otro, de carne y hueso. En otras palabras, el libro tiene un cuerpo, lo que se hace evidente incluso en expresiones tales como notas *al pie* y *encabezamientos*, pero también lo tiene el lector. Nos inclinamos a pensar que la lectura es comprensión y ocu-

1. La propia obra de Hélène Cixous en el campo de la teoría literaria es una notable excepción (véase el capítulo 7).

pa exclusivamente nuestra cabeza. En los círculos literarios en especial, solemos pensar en la lectura como un "tonificante ejercicio mental" (Q. D. Leavis, 1932, pág. 135); sin embargo, como lo muestra la historia de la cultura, los médicos de antaño consideraban que la lectura era una forma de ejercicio físico. La lectura en voz alta no ejercita solamente las cuerdas vocales sino también los labios, a medida que articulan y murmuran los sonidos de las palabras. Se llegó a decir incluso que la lectura era beneficiosa para el sistema cardiovascular porque "ponía la sangre en movimiento" (Bergk [1799], 1966, pág. 69). En calidad de práctica, la lectura en voz alta tiene una historia mucho más larga que la lectura silenciosa, que se hace sólo con los ojos y que es la manera más habitual de leer en los tiempos modernos. Por consiguiente, la lectura varía con la historia y está condicionada físicamente: dos circunstancias que se pueden pasar por alto fácilmente si contemplamos la relación entre el texto y el lector como una relación entre una obra ideal o trascendental y un lector idealizado o universal.

La lectura en voz alta no es la única prueba de que leer es un trabajo corporal. La historia literaria está colmada de referencias a la lectura en cuanto experiencia que afecta profundamente al lector. Ya sea que produzca lágrimas de pena, accesos de carcajadas o nos ponga los cabellos de punta, todos estos síntomas comprometen el cuerpo. En nuestra época, se suele considerar que esas reacciones son triviales. Hace dos siglos, los arrebatos sublimes o la ternura del sentimiento recibían la aclamación de la crítica o su condena por su peligrosa irracionalidad. Es más, en la Antigüedad, el poder de la poesía para generar afectos era prueba tangible de la grandeza de un poeta. En la tradición clásica y neoclásica, los poetas consideraban que valía la pena practicar esa capacidad de despertar afectos, los críticos pensaban que merecía ser estudiada, y el público, que valía la pena experimentarla. El placer desapasionado y desinteresado que ahora suscita el arte está muy lejos de esos encuentros apasionados que justificaron durante siglos la teoría y la práctica estéticas. Como señala Jane Tompkins, la literatura se ha convertido en una "ocasión para la interpretación" (1980, pág. 206) y los teóricos contemporáneos rara vez recuerdan que, para sus predecesores, el drama, la poesía y la narrativa en prosa eran "ocasiones para el sentimiento".[2] Esto

2. Tomo prestadas estas expresiones de Janice Radway (1997, pág. 43).

se debe a que, antes del advenimiento del formalismo –que dominó toda el panorama del siglo XX–, los críticos, dice Tompkins, "difícilmente habrían admitido que el 'significado' era tema de su incumbencia (*ibid.*, pág. 203).[3] En suma, la historia que reseño en este libro señala una escisión entre los estudios literarios modernos, que tienden a considerar la lectura como una actividad reductible a la esfera mental, y una tradición que data de la Antigüedad y que suponía que leer literatura no implicaba solamente comprensión sino también sensaciones.

LOS LIBROS

Aparte del cuerpo humano, el libro es el medio más antiguo para almacenar, recuperar y transmitir conocimientos. Junto con otros medios más modernos como el cine y la computadora, sigue siendo la herramienta principal para dar expresión a la imaginación: el relato de historias. Grabada en la memoria humana como lo estuvo alguna vez, garabateada en piedra, arcilla o cera, dibujada sobre papiro, impresa en pasta de papel o guardada electrónicamente con sólo presionar un botón, la producción y distribución de literatura es inconcebible sin esos soportes materiales, y la cultura, inconcebible sin esos medios. Todo ello indica que la comunicación literaria implica una convergencia de lo fisiológico, lo material y lo tecnológico: tres hebras que irán entretejiéndose en la trama de este libro. Buena parte de la escritura ha perdurado porque quedó inscripta en superficies duraderas o fue copiada una y otra vez para las generaciones posteriores, pero la lectura es algo mucho más etéreo. No obstante, su historia también perdura en los registros escritos. Notas de lectura, notas escritas en los márgenes, diarios, autobiografías, obras críticas, textos literarios, transcripciones de juicios, listas de suscriptores y de miembros de las sociedades de lectura, etc., son todas fuentes a las que se puede recurrir para tener un atisbo de las prácticas de lectura a lo largo de distintas épocas. Las investigaciones de especialistas en la materia –como Roger Chartier y Robert Darnton, entre otros– nos han enseñado mucho acerca de quiénes leen, qué leen, cuándo, dónde y por qué lo

3. Toda mi argumentación en este capítulo y en el resto del libro debe mucho a Jane Tompkins (1980).

hacen. Lo que esta investigación sugiere, además, es que la manera en que la gente lee, incluso la experiencia misma de la lectura, dependen de las tecnologías utilizadas para registrar la palabra escrita. Para llevar las cosas un paso más adelante, las tecnologías de los medios no sólo han cambiado nuestra relación con la escritura y la lectura sino nuestra percepción del mundo y, tal vez, han modificado, incluso, la percepción misma, como insinuarían los teóricos de los nuevos medios.

En los tiempos modernos, hubo tres innovaciones tecnológicas que redefinieron la relación de las sociedades occidentales con la palabra escrita y, al hacerlo, alteraron nuestra sensibilidad: la invención de la imprenta a mediados del siglo XV, la invención del cinematógrafo a fines del siglo XIX y la invención de la computadora, a mediados del siglo XX. La imprenta nos abrió las puertas de la modernidad, cuya encarnación y culminación es el cine; la tecnología de computación nos ha empujado hacia la posmodernidad. La imprenta permitió un aumento sin precedentes en la producción de libros, creó un público lector numeroso y fue decisiva para la aparición del género novelístico. En muchos aspectos, el cine compitió con la novela como forma principal de entretenimiento masivo y despertó la sospecha de que podía existir un futuro sin libros. La computadora nos promete nuevos ámbitos para la ficción, pero también suscita el temor de que nos acercamos al fin del libro.[4] La reflexión sobre lo que nos ocurrió anteriormente con lo que entonces eran tecnologías nuevas, incluido el modo en el que cada una de ellas dio forma a la producción artística de nuestra cultura, permite bosquejar conexiones entre los *efectos* de los antiguos medios sobre sus consumidores y los *efectos* de los nuevos medios sobre sus usuarios. Puesto que vivimos en un paisaje mediático que cambia velozmente, es necesario que establezcamos esas relaciones para que nos ayuden a comprender nuestro ser-en-el-mundo. De ahí que uno de los objetivos fundamentales de este libro sea descubrir qué podemos aprender de esas relaciones y hacia qué rumbos pueden llevarnos tales indagaciones.

Cuando analizamos la historia de la cultura impresa, se hace evi-

4. Véase Brantlinger (1998, págs. 209-12), donde se podrá hallar una exposición de las inquietudes culturales sobre los medios visuales de masas durante el siglo XX, que son un eco de las inquietudes que suscitó la novela en el siglo anterior.

dente que los efectos plenos de la imprenta sólo se sintieron varios siglos después de su invención. Una vez calibrada, mecanizada e industrializada de manera más eficaz, la prensa de imprimir generó en el curso del siglo XVIII verdaderos regueros de papel: tantos libros, panfletos y revistas que Immanuel Kant se lamentaba de que tantos hombres y mujeres tuvieran "cabeza de pergamino" y hubieran perdido la capacidad de pensar por sí mismos porque leían demasiado (1963, pág. iii). No fue el único que se expresó así. En Inglaterra, a Samuel Johnson lo preocupaba que la mera proliferación de material impreso empujara a los lectores hacia la imprenta y los transformara en escritores: "No hubo otra época en la que hombres con cualquier tipo de aptitud, cualquier nivel de instrucción y cualquier profesión se lanzaran con tal ardor sobre la imprenta" (citado en Nunberg, 1995, pág. 33). Quienes critican hoy Internet repiten ese lamento, atribulados porque el uso desregulado de la red permite que "cualquiera" coloque sus escritos en el dominio público. Desde el siglo XVIII en adelante y durante todo el siglo XIX, se hicieron oír muchas advertencias sobre la nueva cultura masiva de la lectura, producto de la imprenta y de los crecientes niveles de alfabetización, que se había difundido tan rápidamente como una epidemia. En la prensa periódica, pero también en los tratados filosóficos y las obras de ficción, los escritores advertían sobre el exceso de impresos, el exceso de escritura, el exceso de lectura. La bibliomanía había infectado las sociedades de Occidente y se había transformado, según decía un diccionario francés de 1740, en "*une des maladies de ce siècle*" (citado en König, 1977, pág. 92).[5]

5. Se cita un ejemplo de bibliomanía moderna en el libro de Holbrook Jackson, *The Anatomy of Bibliomania*, publicado originalmente en 1950, dos años después de su muerte. Esta obra es una riquísima fuente de información y tiene capítulos sobre el placer que brindan los libros, la costumbre de devorar libros, la sed de lectura; habla de quienes roban libros, de las "ratas" de biblioteca, de los cazadores de libros, los bibliófilos, etc., y, al hacerlo, expone los síntomas, las causas y las curas para esta enfermedad. El simpático Jackson confiesa: "Escribo sobre la bibliomanía para mantenerme ocupado y librarme de ella" (2001, pág. 21).

LA BIBLIOMANÍA

Una de las formas de esta enfermedad es la fiebre lectora. Se trata de una adicción que lleva a leer excesivamente y de manera obsesiva, que empuja a los lectores de una novela a la siguiente. Sus manifestaciones sociales son la inactividad, la aversión al trabajo y las elevadas ideas románticas. Durante el siglo XIX sus efectos se hicieron tan alarmantes y se difundieron tanto "que se la concibió como una enfermedad que debía ser tratada por la medicina: 'el mal de leer novelas'" (De Bolla, 1989, pág. 264). Entre sus síntomas, se citaban los siguientes: constipación, el vientre flácido, las alteraciones de la vista y el cerebro, afecciones nerviosas y enfermedades mentales. Así, el exceso de papel impreso y de lectura no sólo tenían que ver con la alimentación de los hambrientos de ficciones, sino con su sobrealimentación. Considerada un producto de consumo para ser leído rápidamente y luego descartado, la novela –como el cine más tarde– brindaba cortas ráfagas de entretenimiento, colmadas de sentimientos o emociones vulgares, "torrentes de historias ociosas y extravagantes", según dijo William Wordsworth ([1800], 1974, pág. 128). En la medida en que la voracidad por las novelas fomentaba una lectura incoherente, sin orden ni concierto (Hoche, 1794, citado en Schenda, 1988, pág. 60), se creía que "si continuaba" tendría el efecto de "debilitar la mente de hombres y mujeres, reblandeciendo las fibras de su cuerpo y socavando el vigor de las naciones" (Austin, 1874, pág. 251). Como ocurre con todas las adicciones, quienes la padecían exigían más y más de lo mismo: más textos para leer, más excitación, más lágrimas, más horror y más estremecimientos. Por consiguiente, la bibliomanía forma parte de un *malaise* cultural más vasto, vinculado específicamente a la modernidad: la sobrestimulación sensorial. Desde la perspectiva de la teoría de la lectura, todo esto indica que, en la medida en que se la califica de buena o mala para la salud, la lectura en ambos casos se concibe en términos fisicalistas.

Si bien los novelistas alimentaban esta voracidad por la ficción, muchos de ellos encaraban en sus obras el tema de los efectos nocivos de la novela. De hecho, *Don Quijote*, de Cervantes (1605, 1615), considerada por lo general la primera novela moderna,[6] ya constituye

6. En Doody (1996), puede hallarse una historia revisionista de la novela, que no comienza con Cervantes sino en la Antigüedad y tampoco se inicia en las costas septentrionales del Mediterráneo.

una crítica del género porque presenta un personaje arrastrado a la locura por el exceso de lecturas, de modo que confunde la ficción con la realidad. Este tipo de lector al estilo del Quijote se multiplica cada vez más a medida que la producción impresa aumenta y sólo desaparece para ser reemplazado como metáfora en las preocupadas exposiciones sobre los efectos del cine narrativo y, en los últimos tiempos, sobre la experiencia extracorporal que promete la realidad virtual. El olvido de sí mismo y la transformación en otro mientras uno está inmerso en el mundo de la ficción no son los únicos indicios de una patología de la lectura. También se pueden experimentar otras reacciones, como llanto incontrolable, pasiones inflamadas y terror irracional. Todas ellas son patológicas en cuanto índices de una mente que no puede poner freno a los impulsos del cuerpo. A diferencia de lo que sucedía con la lectura mesurada, que "eleva al lector de las sensaciones al intelecto" (Hannah More, 1799, citado por de Bolla, 1989, pág. 269), se temía que la lectura de novelas –puesto que puede "causar efectos casi sin intervención de la voluntad", como dijo Samuel Johnson ([1750], 1969, pág. 22)– produjera exactamente lo contrario: que gratificara los instintos más groseros al apelar a las sensaciones del lector más que a su facultad de comprensión, redujera o eliminara así su capacidad para la acción.

Consideradas a la luz de la premisa de Friedrich Nietzsche de que el arte es embriaguez ([1888], 1967, pág. 328), las consecuencias de una bibliomanía grave son la negación de la autonomía del sujeto y, con ella, del ideal humanista de agencia racional. Por esta razón, las cuestiones que planteo una y otra vez en este libro tienen que ver con la agencia. ¿Tienen nuestras facultades racionales control sobre nuestro cuerpo? ¿Qué efectos tiene la ficción sobre el lector? ¿Están esos efectos bajo su control o más allá de él? ¿Nos afecta el arte sensualmente antes de que podamos reaccionar con nuestro intelecto? Asimismo, una pregunta afín: ¿tenemos los seres humanos control sobre la tecnología? Volviendo a Nietzsche, su observación de que "nuestros instrumentos de escritura contribuyen a nuestro pensamiento" (citado en Kittler, 1990, pág. 210) es instructiva porque sugiere que la tecnología –en su caso la máquina de escribir– no es un aparato neutral ni un medio transparente sino que tiene efectos físicos sobre nosotros y no sólo modifica nuestro modo de escribir sino nuestro modo de crear. En consecuencia, dice Friedrich Kittler, "los seres humanos cambian de posición: de ser agentes de la escritura se convierten en una superficie de inscripción" (*ibid.*). Esta redefinición de

la relación entre el sujeto humano y el instrumento tecnológico plantea de nuevo el problema del determinismo tecnológico y cuestiona la premisa del humanismo, según la cual los seres humanos tienen control sobre la tecnología. El lector podrá advertir, por consiguiente, un argumento antihumanista a lo largo de todo el libro, que contrapone una noción nietzscheana de la estética como fisiología a una estética kantiana de desinterés racional. Un argumento similar se expone con respecto a la cuestión de si la tecnología es un agente de cambio cultural o si es la cultura la responsable del cambio tecnológico, formulación que contrapone las observaciones de Marshall McLuhan a las de Raymond Williams.

La confluencia de lo tecnológico, lo fisiológico y lo médico indica que la relación entre los medios y los consumidores no se limita a la adquisición de conocimientos, sabiduría y comprensión, ni a la recepción de significados. Más bien, el estudio del consumo y la recepción de la literatura dentro del marco de las culturas materiales permite percibir de qué manera la tecnología moldea la sensibilidad y el pensamiento mismo. Este enfoque revela una diferencia entre el estudio de la literatura en el marco de las humanidades, literalmente como *Geisteswissenschaften* ("ciencias del espíritu"), y su estudio como parte de la historia de los medios y la estética. No quiero decir que la literatura deba estudiarse según el modelo de los estudios mediáticos tal como se los concibe en la tradición de los estudios culturales británicos, es decir, considerando la cultura popular desde la perspectiva de los que carecen de representación política o desde la perspectiva de los intereses cotidianos de la gente "común". Me parece, en cambio, que encarar las interfaces entre los medios –según el proyecto implícito en los escritos de Benjamin–, tal como propuso Marshall McLuhan e hizo Friedrich Kittler, aporta un marco mucho más amplio para resolver las relaciones entre el arte, la estética, la estesis y la tecnología. Más amplio que el habitual en los estudios vinculados a los medios, que toman en cuenta exclusivamente los medios masivos y excluyen la literatura con el argumento de que es "pretenciosamente artística" o demasiado elitista. En contraste, Benjamin, McLuhan y Kittler indagan por igual las formas canónicas del arte y las populares. Aunque *Teorías de la lectura* está dedicado primordialmente al consumo y la recepción de la literatura, también me refiero en el libro a medios más nuevos como el cine y la computadora, con el fin de aportar un marco para apreciar de qué manera difieren esas mismas condiciones de consumo y recepción en los medios

modernos y en qué medida ellos las remediatizan [*remediate*].[7] Así, aun cuando el tema excede los objetivos de este libro, me inclino por un estudio comparativo[8] de los medios como instrumento para vincular la historia de las prácticas de lectura a las nuevas prácticas de recepción de textos.

Cuando Kittler, por ejemplo, explora las relaciones entre la literatura y el cine, se pregunta qué modificaciones trajo el cine para nuestra experiencia de la literatura como lectores.

> Mientras todos los flujos seriales de datos provenían de un libro, la sensualidad y el recuerdo hacían vibrar las palabras. La pasión de toda lectura consistía en alucinar significados entre las letras y las líneas [...]. Y la pasión de toda escritura (según E. T. A. Hoffmann) era el deseo del poeta de "describir" la alucinada "imagen que tenía en la mente con todos sus vívidos colores, sus luces y sus sombras", a fin de "conmover [al] delicado lector con una descarga eléctrica" (1999, pág. 10).

El cine se sitúa en la cúspide misma de la era eléctrica; desde allí mira la cultura pretérita del papel y anuncia ya otra cultura cuyo eje es la pantalla. Para Kittler, puesto que el cine, máquina de sueños, puede traducir imágenes alucinatorias a la pantalla reproduciéndolas por medio de la tecnología, la escritura y la lectura tal como las conocemos han cambiado para siempre. No se trata solamente de que el cine haya remediatizado aspectos de la novela realista, sino de que ha amplificado, electrificado incluso (metafórica y literalmente) lo que

7. El término "*remediation*" fue utilizado por Bolter y Grusin (1999) para referirse al modo en que un medio determinado "se apropia de técnicas, de formas y de la importancia cultural de otros medios e intenta vestirlas con otro ropaje o rivalizar con ellas en nombre de lo real" (1999, pág. 99). Como ejemplo de este fenómeno, podemos citar la manera en que la imprenta tomó prestados de los códices el papel, el diseño o la encuadernación, o el modo en que la literatura modernista se apropió del montaje cinematográfico. Como lo indican estos ejemplos, no solamente el medio nuevo (la imprenta) toma prestado del más antiguo (el códice) sino que, además, medios antiguos (la literatura) recogen el guante y toman, a su vez, prestado de los nuevos (el cine).

8. Me inspiro en este aspecto en Lüdeke y Greber (2004) y en Böhme *et al.* (2000). En el primer libro, los autores adoptan un enfoque intermediático con respecto a la literatura; en el segundo, Böhme y sus colaboradores adoptan un enfoque intercultural e interdisciplinario con respecto a la cultura.

hubo de específico alguna vez en la relación con el alfabeto y lo impreso. Es decir, la nueva tecnología de representación intenta suplantar a la antigua creando ilusiones más tentadoras aún, o más "peligrosas por lo engañosas" (*cf.* Murray, 1997, pág. 18). Aquello que en 1789 Johann Ludwig Erwald denominó "fiebre lectora" (Erwald, citado en König, 1977, pág. 104) se transformó para Max Prels en 1922 en "fiebre por ver cine" (Prels, citado en Hake, 1993, pág. 52), expresión en la que el peligro de leer se ve desplazado por el peligro de ver imágenes. Actualmente, la ficción científica ya nos advierte sobre los riesgos de la realidad virtual, otra tecnología de representación que se vislumbra en el horizonte y que, si se perfecciona, cambiará sin duda las condiciones de consumo creando una suerte de espacio alucinatorio que, al menos en teoría, nos impedirá distinguir entre ficción y realidad, máquina y cuerpo, el "yo" y el "no yo".

Los medios nuevos no se limitan a inventar nuevas formas de ficción; crean también nuevos instrumentos de manipulación perceptual. En tal sentido, dan a los espectadores oportunidades de experimentar mundos ficcionales. Cuando en *Mass Civilisation and Minority Culture*, F. R. Leavis se quejaba de que las películas "son ahora la principal forma de recreación en el mundo civilizado" (1930, págs. 9-10), su temor era que ese nuevo medio ofreciera a las masas precisamente lo que querían. Ver películas, decía, "implica rendirse, en condiciones de receptividad hipnótica, a las istancias emocionales más vulgares, tanto más insidiosas porque están ligadas a la imperiosa y vívida ilusión de la vida real" (*ibid.*, pág. 10). De modo similar y alrededor de la misma época, Thomas Mann se preguntaba por qué la experiencia cinemática es sinónimo de emociones desbordantes: "Dime, ¿por qué en el cine siempre estamos gimiendo y sollozando como jóvenes criadas?" ([1928], 1978, pág. 164).[9] Para Mann, el cine es una forma de entretenimiento que compite con la novela. No es un producto de la alta cultura ni se lo puede considerar un arte porque, a diferencia de la literatura, que exige esfuerzo mental, apela a las emociones. "La esfera del arte es fría" (*ibid.*, pág. 165), explica Mann, comentario que revela qué considera arte genuino y cuál es la respuesta adecuada ante el arte. Se infiere de allí que el cine es una *esfera caliente* (extraño presagio de la

9. Es interesante observar que Mann asocia una función corporal natural, como las lágrimas, con el género y, mediante otra asociación más, con la degradación cultural. Volveremos sobre esta cuestión en varios capítulos.

distinción que hace Marshall McLuhan entre medios "calientes" y "fríos")[10] y suscita reacciones en la audiencia que sería mejor reprimir o mantener en la oscuridad de un auditorio. Tras las críticas al cine de los escritores y críticos literarios subyace su preocupación de que el cine embelesa a tal punto a los espectadores que reaccionan ante lo que ven en lugar de reflexionar sobre ello. Por su calidad de medio que bombardea al espectador con una veloz sucesión de imágenes en movimiento, el cine "se abalanza sobre todos los sentidos con todos los medios posibles" (Kracauer [1926], 1987, pág. 92). El funcionamiento de la tecnología, entonces, estorba al espectador y le hace difícil procurarse el momento de tranquilidad necesario para contemplar la imagen cuando desee. El cine arrolla los sentidos y estimula así el cuerpo antes de que le sea posible estimular la mente. O, como dice F. R. Leavis, las películas ofrecen una "diversión pasiva" y "toman más difícil la recreación activa, en especial, el uso activo de la mente" (1930, pág. 10).

En el extremo más elevado de la cultura está lo sublime, desde luego, vinculado a la capacidad del arte para generar afectos. Según Jean-François Lyotard, lo sublime sobrecoge al receptor con "casos de pasión, de sufrimiento, para los cuales la mente no ha sido preparada", y de este modo "suspende la actividad mental al menos por un instante" (1991, págs. 301-2). La tesis de que este fenómeno es peligroso en potencia para los que sucumben a su turbulencia no es sólo una preocupación fundamental en la teoría del juicio estético de Kant sino un tema que también capta Nietzsche a la perfección cuando menciona "el riesgo fisiológico del arte" ([1888], 1967, pág. 327). Mientras que Nietzsche celebra el arrebato, Kant considera que uno debe resistirse a él, y por ese motivo la relación con el arte debe ser de *apatheia* cognitiva en lugar de *pathos*. Dados los vínculos etimológicos entre "*pathos*", "simpatía", "pasión", "pasividad", "paciente" y "patología", no sorprende que se considere patológico dejarse llevar por las pasiones ingobernables o someterse pasivamente al *pathos*. Mirar una película o leer una novela con *pathos* implica dejarse afectar, es decir, recibir pasivamente y, por ende, olvidarse del yo y de la

10. Compárese la aseveración de McLuhan de que "los medios calientes no dejan tanto librado a la audiencia para que ésta lo llene o complete"; por ende, a diferencia de los "medios fríos", generan "poca participación" (1964, pág. 21).

razón. En consecuencia, lo sublime nos recuerda que el objetivo de una obra de arte fue inseparable alguna vez del desborde de grandes pasiones, y que el fin de la crítica fue también alguna vez enseñar al poeta a suscitarlas. Lo que olvidan los modernistas como Mann y Leavis, entonces, es que el arte genuino había sido una *esfera caliente*, a tal punto que Platón descartó la poesía por entero porque, a diferencia de la filosofía, "riega y alimenta" las pasiones, estorbando y corrompiendo la facultad racional (*República*, 606d).

LOS CUERPOS

Con cada nuevo medio que se inventa –el cine, las tecnologías digitales o la novela–, la causa de preocupación para los críticos es la reinvención de la respuesta afectiva. Si bien los afectos son un tema medular en este libro, no hago aquí una reseña de distintas teorías diferenciadas por tipos de afecto (tristeza, alegría, temor, sobresalto, excitación, disgusto, etc.) ni construyo una teoría propia de los afectos. Tampoco hago una exposición sobre cómo ha cambiado el concepto de afecto a lo largo de la historia. Baste decir que en la teoría contemporánea se da por sentado que el afecto se construye discursivamente, premisa que es histórica, a su vez, porque la especificación del afecto como algo construido es nada más que una etapa –la más reciente– de toda esa historia (*cf.* Sedgwick, 2003, págs. 109-11). En cambio, la historia de los afectos que cuento aquí es la historia de su muerte como categoría cultural y estética que alguna vez mereció estima. En ningún lugar se expresa esta devaluación más claramente que en el ensayo de W. K. Wimsatt y Monroe C. Beardsley "The Affective Fallacy", publicado por primera vez en 1949. En este ensayo célebre se exponen las razones por las cuales la figura del lector debe quedar excluida de la indagación literaria, razones que se fundamentan por entero en el supuesto de que el arte y la crítica de arte pertenecen a la "esfera fría" (1954, pág. 31). Al citar en su apoyo observaciones de Thomas Mann, Wimsatt y Bearsdley abogan por la distancia crítica para protegernos de la contaminación emocional, y sostienen que no hay que ceder a los afectos. Su crítica se opone a una tradición de crítica afectiva que se remonta a Gorgias, Horacio y Longinus, y que todavía tenía importancia en los discursos sobre lo sublime del siglo XVIII, en los que la grandeza de la literatura se juzgaba por su capacidad para *conmover* al público. Wimsatt y Bearsdley abogan por una crítica desprendida del

afecto, una crítica que "no mencione lágrimas, hormigueos ni otros síntomas fisiológicos, que no hable de sentir enojo, júbilo, calor, frío o intensidad ni haga referencia a ningún otro vago estado de perturbación emocional" (*ibid.*, pág. 34). El nuevo crítico que estos autores vislumbran no está interesado en lo que un texto produce en el lector sino en lo que el texto significa y cómo lo hace: no es un "tabulador de respuestas del sujeto" sino "un maestro que explica significados". Según esta perspectiva, el gran arte debe dejar frío al lector, y la gran crítica debe negarse a respaldar las respuestas afectivas de los lectores.

No digo que, sin ninguna otra ayuda, Wimsatt y Bearsdley hayan desalojado de la crítica toda una tradición orientada hacia el público, reemplazándola por una crítica cuyo eje es el texto, puesto que Kant ya había sembrado la simiente formalista de esta manera de pensar con su noción de la autonomía de la obra de arte. Quiero llamar la atención, en cambio, sobre otra falacia que cometen Wimsatt y Bearsdley, así como sus críticos más enconados: la falacia cognitiva. Incluso Stanley Fish, que rechaza la crítica textual y propone una teoría de la respuesta del lector, no se inclina, pese a sus proclamas en contrario, por los afectos sino por su opuesto, la cognición, exactamente como habían hecho Wimsatt y Bearsdley. Cuando Fish insiste en esa suerte de manifiesto que es su artículo "Literature and the Reader: Affective Stylistics" (1970), en que "no sólo incluyo 'lágrimas, hormigueos' y 'otros síntomas psicológicos', sino todas las operaciones mentales necesarias que implica la lectura" (1980, págs. 42-3), lo que dice no es cierto. Como bien observa otro crítico que toma en cuenta la respuesta del lector, Jonathan Culler, pese a que Fish asevera que "no sólo incluye 'lágrimas, hormigueos' y 'otros síntomas psicológicos', que Wimsatt y Bearsdley dejaron de lado", jamás vuelve a "mencionar ni lágrimas ni hormigueos" (1983, págs. 39-40). En lugar de dar cuenta de las emociones y sensaciones del lector, hace de la literatura una "ocasión para la interpretación", poniendo el acento en la respuesta cognitiva del lector y no en su respuesta afectiva.

Lo que me interesa en la confrontación crítica de Fish y de Culler con "The Affective Falacy" es que parte de una cita errónea. Wimsatt y Bearsdley no describieron las "lágrimas y hormigueos" como "síntomas *psicológicos*", como hacen Fish y Culler, sino como "síntomas *fisiológicos*" (las bastardillas me pertenecen). Desde luego, la cita errónea puede deberse a un error de mecanografía o de imprenta, ese tipo de corrupción física que, como saben demasiado bien los bibliógrafos, puede modificar apenas el significado de una oración y cam-

biar en grado sumo la importancia de un libro. Sin embargo, como Fish no fue el único en cometer el error, puesto que Culler lo repitió, me inclino por interpretarlo como un acto fallido, que tiene más que ver con una ceguera conceptual que con un descuido tipográfico. El hecho de traducir "síntomas *fisiológicos*" (que, evidentemente, corresponden al cuerpo) como "síntomas *psicológicos*" (que, evidentemente, corresponden a la mente) revela un enfoque mentalista que impregna buena parte de la crítica y la teoría contemporáneas.

Así, el grueso de las teorías del siglo XX que tienen como eje al lector, con algunas notables excepciones provenientes de la teoría feminista, se ocupan primordialmente de cómo hacen los lectores para comprender un texto (Culler, Fish, Iser, Jauss, Gadamer), de cómo esos intentos por comprender se ven frustrados por el texto (De Man, Miller, Hartman, Bloom, Derrida) o de cómo los lectores se resisten a los significados de ciertos textos (Fetterley, Radway, Bobo). De modo que, aun cuando los teóricos se alejaban de un enfoque excesivamente textualista para adoptar otro más contextual o políticamente comprometido, su preocupación principal seguía siendo la producción de significado. Por el contrario, antes del siglo XX, las teorías de la lectura se ocupaban también de las sensaciones del lector. La teoría "contemporánea" le otorga más poder al lector, quien ya no es alguien que experimenta pasivamente las pasiones sino un productor activo de significado, concepción acorde con la división cartesiana entre cuerpo y espíritu.* Ni siquiera los miembros de audiencias "reales" entrevistados en el ámbito de los estudios culturales son de carne y hueso sino sujetos de quienes los etnógrafos obtienen significados subversivos y contralecturas. Ya sea que la figura del lector se conciba, entonces, como una entidad textual, una abstracción ideal o un universal –como ocurrió durante las décadas de 1970 y 1980–, ya sea que se la conciba como algo socialmente situado –como ocurrió en las décadas de 1980 y 1990–, es decir, marcada entre otros factores por el género, la orientación sexual, la clase, la raza, la etnicidad, el lector de marras suele ser un espíritu desencarnado más que un ser fisiológico sentado en la punta de la silla, ahogado por las lágrimas,

* Como en el resto del capítulo, la autora dice aquí "*mind*", palabra inglesa que corresponde a dos nociones distintas: la mente y el espíritu. Según las concepciones de la época, la dicotomía cartesiana distingue el cuerpo del espíritu o, mejor dicho, el alma [n. de t.].

con el pulso acelerado y un hormigueo en la espalda. Como dijo Susan Sontag en *Contra la interpretación*, vivimos "en una cultura cuyo dilema clásico es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la aptitud sensual". Por esa razón, "la interpretación es la venganza del intelecto contra el arte" ([1967], 1987, pág. 7). La lectura es sinónimo de comprensión y ya no se lee para experimentar sensaciones, tema central de la crítica durante siglos.

Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía ofrece una reseña histórica de muchas teorías de la lectura y compara algunas olvidadas hace tiempo con explicaciones canónicas poco reconocidas, a fin de llamar la atención sobre un sesgo decididamente moderno –más aún, modernista– que considera la lectura una actividad predominantemente mental. Mi enfoque no recurre al microanálisis, no extrae conclusiones a partir de estudios de casos, como podrían hacer los historiadores. Hago una narración elevada y abarcadora, con plena conciencia de los riesgos que entraña. La sospecha posmoderna con respecto a las grandes narraciones se justifica en la medida en que la generalidad obra a expensas de la especificidad y no hace justicia a lo marginal. En defensa propia, debería decir que el relato abarcador que hago destaca lo que las teorías literarias contemporáneas sobre la lectura han dejado al margen, han excluido o pasado por alto: el cuerpo del lector.

Por lo tanto, aunque he escrito una gran narración, la estrategia lectora desplegada en este libro debe mucho en aspectos decisivos al pensamiento feminista. Por un lado, las teorías feministas han reinstalado el cuerpo sobre el escenario teórico desde el momento en que, al encarar la diferencia sexual, también han tenido que negociar cuestiones relativas a la diferencia fisiológica. Sin embargo, ésta es sólo una de las razones por las que el feminismo ha prestado atención al cuerpo. La segunda razón tiene que ver con una nueva lectura de la historia desde la perspectiva de lo que el feminismo considera exclusiones de la historia. Hay un respetable *corpus* de crítica feminista que intenta mostrar las jerarquías sistemáticas que privilegiaron la razón sobre la pasión en la historia del pensamiento filosófico occidental. A esta actitud de privilegiar la cabeza sobre el corazón –y la paralela ubicación de lo masculino por encima de lo femenino– apunta mi argumentación a lo largo de todo el libro y lo que abordo directamente en el último capítulo. Allí analizo más detalladamente la alineación histórica de la mujer con el otro de la razón o, a la inversa, del hombre con la racionalidad, alineación que –según demuestro– ha azuzado la des-

confianza feminista ante la ratificación de la mente y la concomitante negación del cuerpo. Por ejemplo, una teoría de la lectura como la que presenta Hélène Cixous –que no sólo encara la relación corporal entre el lector y el texto sino que tiene en cuenta, además, el carácter físico de la escritura y la materialidad de lo escrito– subraya los vínculos entre *materialismo*, *mater* y *matrix*, que también son etimológicos (*cf.* Butler, 1993, pág. 31).

Creo que deberíamos considerar seriamente el materialismo por otra razón además. Es ilustrativo al respecto recurrir a Aristóteles y, en especial, a su *Física*. Esboza allí cuatro causas que utiliza para explicar cómo una cosa (en nuestro caso la literatura) llega a ser una cosa. La primera causa es material, indica "de qué está hecha la cosa"; la segunda se refiere a la forma, sea específica o genérica; la tercera, que Aristóteles denomina "causa eficiente", se refiere a "quién concibe un plan" (en nuestro caso el autor), y la cuarta causa es la final porque atañe a la finalidad o la meta de la cosa (en nuestro caso la audiencia) (1996b, págs. 23-32). Me parece que, si bien los estudios literarios tienen en cuenta tres de estas causas, poniendo el acento sobre una u otra según las épocas, la que se ha pasado en gran medida por alto es la primera, la sustancia misma a partir de la cual el productor[11] hace que la forma emerja.

La historia de los libros (*cf.* Chartier, Darnton) y la bibliografía como disciplina (*cf.* McKenzie, McGann) señalan ya la importancia de no perder de vista la primera causa material. No obstante, la teoría literaria apenas se ha ocupado de lo material, con la excepción del feminismo, aunque en forma limitada. Si bien la teoría literaria, incluido el feminismo, nos ha hecho entender la importancia de reconocer las exclusiones y las jerarquías que operan en nuestras tradiciones críticas, poniéndolas de manifiesto y deconstruyéndolas, hay una exclusión que no ha sido encarada aún: la de lo material y de lo físico. Esta exclusión nos obliga a enfrentar una jerarquía que puede resultar irreversible: sin la naturaleza para producir animales humanos no puede haber cultura ni política, mientras que sin cultura ni política puede haber naturaleza. En la periferia de todo este libro rondan esas relaciones de dependencia.

11. Deberíamos recordar que los autores no son los únicos que producen textos. La labor de los escribas, impresores, cajistas y/o correctores también forma parte del proceso de producción.

1. Una historia de la lectura

Figura 2. Grabado en madera que representa un monje, Heredi di Philippo Giunta (Florencia, 1529) en "Savonarola (Girolamo) Libro della vita Christiana tradocto in volgare". El grabado muestra a un monje que sigue con el índice de la mano derecha la lectura de lo que acaba de escribir. También se utilizaba a menudo una "herramienta de lectura" para seguir lo escrito, a fin de que la transpiración de los dedos no corriera la tinta y el oro.

Sea que el lector esté leyendo atentamente en un escritorio o arrellanado con toda comodidad en un sillón, sea que esté en una biblioteca pública o en el ámbito privado del hogar, lo más probable es que esté leyendo estas palabras en silencio. Leer en silencio, en lugar de hacerlo en voz alta, es un fenómeno relativamente reciente. Lejos de haberse realizado siempre de la misma manera, la lectura –como la propia forma del libro– ha sufrido muchas variaciones a lo largo de la historia. Como lo han demostrado los historiadores que estudian este tema,[1] las características materiales con que nos llega lo escrito –tablillas grabadas, rollos, páginas encuadernadas de un códice, ejemplares impresos producidos masivamente o hipertextos en línea que están a disposición de cualquiera en todas partes– son un factor de importancia para determinar nuestra relación con la palabra escrita. También influye sobre el modo en que llevamos a cabo la lectura, sobre el lugar elegido para leer, el tipo de literatura que leemos y el volumen de nuestras lecturas. Como veremos en este capítulo y en los dos que siguen, la experiencia de leer un libro impreso, inalterable y fácilmente reproducible, no es la misma que la de leer un artefacto manuscrito único cuyos márgenes en blanco invitan a la glosa, ni se asemeja a la lectura de una copia electrónica cuyos hipervínculos permiten al usuario reconfigurar el texto. Por lo tanto, el modo en que se produce, se hace circular y se ofrece al público una obra, así como el hecho de que todo ello cambió con la imprenta y la computadora, son factores que hay que tener en cuenta en la historia de la lectura. Para cualquiera que viva en la actual era digital, es evidente que diversas innovaciones tecnológicas han alterado nuestros modos de comunicación. El tema de este capítulo es cómo nuestra exposición a diferentes modos de comunicación (oral, escrita, impresa o virtual) ha influido no sólo sobre la cultura lectora sino sobre todos los campos de la cultura occidental. A continuación, entonces, presento una historia de las cambiantes tecnologías y formas culturales de lectura en Occidente.[2]

1. Esta sección del libro se basa en investigaciones de historiadores de la lectura: Chartier (1989c, 1994, 1995); Darnton (1990); Gauger (1994); Martin (1994); Davidson (1989); Flint (1993); Raven *et al.* (1996); Schön (1987). Se puede hallar una reseña sinóptica de la historia de la lectura en la tradición cultural de Occidente, similar a la que presento aquí, en Cavallo y Chartier (1999, págs. 1-36).

2. Quien esté interesado en la historia de la lectura en otras tradiciones

DE LA LECTURA EN VOZ ALTA A LA LECTURA SILENCIOSA

Cuando llegó a la antigua Grecia el alfabeto de los fenicios, en el siglo VIII a. C., la escritura era un instrumento destinado a ayudar a la memoria, que sólo registraba la palabra hablada para que se la pudiera consultar con posterioridad. Como la cultura oral de esa época se fundamentaba en la divulgación del conocimiento por medio de lecciones que tenían el carácter de actuaciones públicas, el discurso descansaba primordialmente sobre el sonido, el diálogo y el debate público. Lo que se registraba por escrito en tablillas de arcilla, madera o cera y, posteriormente, en rollos de papiro o pergamino, no era algo que se pudiera transportar ni leer con tanta facilidad como el códice manuscrito o el libro impreso. Como la naturaleza de las superficies hacía muy engorrosa la escritura, pero también obligaba a los escribas a apiñar letras y palabras para hacer un uso económico del espacio a su disposición (*cf.* Landow, 1996, pág. 217), hasta los rollos más flexibles planteaban dificultades para el proceso de lectura y de escritura. El rollo se desplegaba de derecha a izquierda y debía sostenerse con las dos manos, de modo que no era posible leer y hacer notas al mismo tiempo.[3] Además, como en el texto escrito prácticamente no había separación entre palabras ni puntuación para tomar aliento,

ERAMUCHOMÁSFÁCILPARAELLECTORLEERENVOZALTAELTEXTOPARAADVERTIR ENQUÉLUGARPODÍANESTARLASPAUSAS,

y cómo surgía el sentido de esa corriente ininterrumpida de palabras (*cf.* Ivan Ilich, 1992, citado en Gauger, 1994, pág. 31).

Hasta la alta Edad Media, fue muy poco lo que cambió en Europa. Pese a la aparición del códice en los siglos III y IV (*cf.* Martin, 1994, pág. 59), que permitió una distribución más organizada de lo escrito por medio de la paginación y los índices, facilitando así la posibilidad de hojear las páginas y la recuperación de conocimientos, no fue sino cuando se introdujo el espaciado entre palabras en el siglo VII y se generalizó su uso sistemático a partir del siglo XI que comenzó a

---

culturales que no son occidentales y en tradiciones religiosas ajenas a la Cristiandad, remítase a Boyarin (1992).

3. Como señala Roger Chartier, esta situación explica la importancia del dictado en esa época (*cf.* 1995, pág. 19).

divulgarse un modo de lectura menos corporal que, en lugar de recurrir al movimiento de los labios y el murmullo, era silencioso y visual (*cf.* Saenger, 1997). La lectura silenciosa –que permitía leer más rápidamente o a gran velocidad con los ojos y, por lo tanto, leer más– fue adoptada en las instituciones del saber alrededor del siglo XII, y dos siglos más tarde también por la aristocracia laica (*cf.* Chartier, 1995, págs. 154-216; 1989c, págs. 1224-5). Aunque en los siglos siguientes la división en párrafos, los títulos para los capítulos y la numeración de los salmos –que facilitaban la lectura y el aprendizaje– eran moneda corriente,[4] y aunque la lectura silenciosa se difundió cada vez más entre los lectores instruidos (y es, sin duda, el modo predominante hoy en día), no se infiere de allí que todos los lectores adoptaran ese método ni que todos los textos se organizaran de esta manera, fueran manuscritos o impresos. Se continuaba cantando la poesía, la literatura se recitaba y las obras de Rabelais, los cuentos de Bocaccio o las novelas de varios volúmenes del siglo XVII se imprimían aún con pocos espacios en blanco (*cf.* Martin, 1994, pág. 317). En los textos literarios mismos estaba implícita la costumbre de leer en voz alta, como lo prueban las numerosas referencias a personas que escuchan leer en el *Quijote* de Cervantes (1605, 1615), y ése continuó siendo el modo predilecto de lectura como entretenimiento para la familia y los círculos sociales tal vez hasta la invención de la televisión.

DE LA LECTURA MONÁSTICA A LA ESCOLÁSTICA

Por lo tanto, lo que podemos discernir es un cambio fundamental en la manera de leer. Para comprenderlo se deben tener en cuenta no sólo los cambios en la producción de libros sino también las modificaciones en la relación de la gente con la palabra escrita. El formato del libro dependía evidentemente de la existencia de ciertos materiales, como el papiro de Medio Oriente o el papel –cuya tecnología de producción llegó a Europa desde China–, o de la invención de la prensa de imprimir por parte de Gutenberg a mediados del siglo XV.[5] Todos esos factores contribuyeron a un formato más portable del

4. A partir del siglo XVI, comenzaron a dividirse las obras dramáticas, primero en actos y luego en escenas.

5. La técnica de impresión y el uso de tipos movibles estaban difundidos

libro, con una distribución de lo escrito cada vez más organizada y sistemática, pero también es verdad que el surgimiento de las universidades (Bolonia, 1119; Oxford, 1214; la Sorbona, 1255) y sus bibliotecas implicó una modificación de la función de la lectura y de la escritura. La literatura piadosa era objeto de estudio en los monasterios y fue material destinado casi exclusivamente a las personas cultivadas incluso hasta el siglo XVIII. Según Roger Chartier, este modelo monástico de escritura y de lectura cedió su lugar a uno escolástico alrededor del siglo XII, cuando "la escritura dejó de ser un medio estrictamente destinado a conservar y memorizar, y se la practicó y copió con miras a una lectura que se concebía como trabajo intelectual" (1995, pág. 16). En lugar de mantener los manuscritos en armarios bajo llave, como a menudo ocurría en la bibliotecas de los monasterios, las bibliotecas de las universidades dieron acceso a sus posesiones en todo momento (*cf.* Martin, 1994, págs. 186-8), iniciando así un período de mayor estudio y un aumento paralelo de la demanda de libros. Una segunda ola de expansión de las universidades en el siglo XIV (Praga, 1348; Cracovia, 1364; Viena, 1365; Heidelberg, 1386; Colonia, 1388; Erfurt, 1392), esta vez dirigidas por autoridades seculares en lugar de eclesiásticas, hizo que los nuevos profesionales de las ciudades –los abogados, por ejemplo– pudieran capacitarse en cada lugar y contaran con material de lectura útil para su profesión.

Sin embargo, había muy pocos libros en circulación. En 1338, la Sorbona poseía la biblioteca más grande de la cristiandad, con 338 libros asegurados con cadenas a los atriles y un total de 1.738 volúmenes para prestar (*cf.* Martin, 1994, pág. 154), pero pocos individuos tenían riqueza suficiente para poseer libros propios, y quienes podían leer, o habían aprendido a hacerlo, sólo leían la *Biblia*. Por lo tanto, buena parte de las lecturas, se hicieran en voz alta o en forma silenciosa, estaban restringidas a un número limitado de obras, que a menudo tenían la forma de colecciones de notas o copias que una determinada persona había hecho para uso propio y que luego circulaban en un ámbito relativamente reducido de amigos y conocidos. Cuando un lector interesado o un copista profesional hacía copias, los textos se alteraban en el proceso: podía ocurrir que se omitieran deta-

---

en las culturas asiáticas mucho antes de la invención de Gutenberg (*cf.* Chartier, 1995, págs. 14-5).

lles y se agregaran comentarios, o que se cometieran simples errores en el apuro por responder a la demanda de más material de lectura. En la era de los manuscritos, cada libro era, por consiguiente, un artefacto único y los que copiaban un texto no se sentían acosados por demasiados escrúpulos con respecto a la fidelidad, ni quienes lo imitaban en espíritu se preocupaban por producir algo totalmente nuevo y original. Según David Bolter, como no existía mecanismo alguno "para discriminar entre componer un poema y recitarlo, o entre escribir un libro y copiarlo" (Eisenstein, 1980, pág. 121), en la Edad Media "cualquier lector podía decidir pasar del otro lado y hacerse autor" (1991, pág. 149). Por la misma razón, cualquier autor que apreciara mucho una obra podía plagiarla.[6] Todo esto indica no sólo que "la cultura del manuscrito daba por sentada la intertextualidad" (Ong, 1982, pág. 133), tema que ha explotado la literatura posmoderna, sino que la concepción moderna de la autoría –con todos los aderezos de originalidad y derecho de propiedad sobre la obra– es relativamente nueva. Uno de los motivos de esas actitudes era "la idea clásica y cristiana corriente de la inspiración poética", según la cual "el poeta no es el creador del poema sino un inspirado canal para el acto divino de creación" (Selden, 1988, pág. 303). En la cultura previa a la imprenta, un autor o *auctor* tenía menos, por lo tanto, de creador de una obra que de compilador, cuyos derechos abarcaban solamente el objeto físico que era el manuscrito producido por primera vez, en lugar del texto como fruto de su conciencia individual, como ocurre en el caso de los derechos de propiedad intelectual hoy en día.

Con la invención de la tecnología de impresión entre 1445 y 1450, lo que cambió fue mucho más que la noción medieval de autoría. Si bien los primeros libros imitaban el estilo de escritura de los manuscritos y se terminaban todavía a mano en un principio, su tipografía y forma general –así como la gramática y el lenguaje utilizados en los textos– se estandarizaron cada vez más. Por otro lado, el libro impreso también fija o, más bien, agrega Chartier, "impone su forma, estructura y distribución sin presuponer de manera alguna la participación del lector". Esta situación se debe a que el lector de libros impresos "sólo puede insinuar su propia lectura en los espacios vírge-

6. En Young ([1759], 1948, pág. 14) puede hallarse una exposición de la evolución desde la *imitación* como principio estético al concepto de *innovación*.

nes del libro", en otras palabras, los espacios "que quedaron libres". En cambio, el lector o el copista de un manuscrito –como el de los nuevos medios electrónicos– "puede construir colecciones de textos originales cuya existencia y organización sólo dependen de él" (1995, pág. 20). Si "la escritura y su reproducción" se amalgamaron en la Edad Media "bajo el rótulo general de 'producción de libros'" (Rose, 1993, pág. 10), después de la invención de la imprenta la producción de textos escritos, su manufactura y consumo surgen como actividades independientes y, con el tiempo, se transforman en profesiones autónomas: la de impresor (siglo XVI), librero (siglo XIX), escritor (siglo XVIII) y editor (siglo XIX), así como la de lector profesional, se trate del crítico (siglo XVIII) o del teórico (siglo XX).

El nuevo medio de la imprenta, que lentamente se transformó en una empresa comercial viable a lo largo de los tres siglos posteriores, también revolucionó los hábitos de lectura en otros sentidos. En cuanto tecnología de "producción en serie de múltiples ejemplares de un texto por medio de tipos movibles", según la definición que Henri-Jean Martin da del libro impreso (1994, pág. 182), la imprenta pudo satisfacer la creciente demanda de material de lectura proveniente de la burguesía urbana en rápida expansión. Como la tendencia era, cada vez más, imprimir en la lengua vernácula –la lengua del pueblo– en lugar de latín –lengua del saber y los eruditos–, los libros podían llegar a un público con menos instrucción formal (hecho que ya había comprendido Lutero cuando hizo imprimir en alemán la *Biblia* para difundir la palabra de la Reforma en el siglo XVI). Así, el mero hecho de que la palabra impresa pudiera reproducirse sin cesar permitió que mucha más gente adquiriera libros y leyera más. Por otro lado, el formato más portátil del libro permitía llevarlo al lugar que el lector eligiera para leer en privado (el dormitorio habría de transformarse en un lugar predilecto o, si el dinero lo permitía, la biblioteca propia).

LEER EN SOLEDAD

Si bien la práctica de leer en silencio precedió a la invención de la imprenta y no fue consecuencia de ella, la inclinación por leer en soledad debe atribuirse a una tecnología que, por una parte, la hizo posible y, por la otra, fue adoptada rápidamente por la teología/ideología luterana incipiente. El avance del protestantismo durante los siglos XVI y XVII, que ponía el acento en la relación directa, privada e

internalizada entre la palabra de Dios y el individuo,[7] y rechazaba el respeto católico a la función del papa y los sacerdotes como mediadores de la Palabra Divina, fomentó la lectura y relectura solitaria de las escrituras, y acabó así en costumbres más individualizadas de lectura pero también en otra manera de leer radicalmente distinta: "Se internalizó la autoridad interpretadora". Según ha demostrado Matei Calinescu, una vez que el contacto con la Palabra de Dios se transformó primordialmente en un asunto privado, se consideró la *Biblia* como un texto de "autointerpretación", de modo que "en última instancia esa responsabilidad recaía en el individuo común, desde ese momento libre de comprender la *Biblia* según su lógica interna, y también obligado a hacerlo a medida que esa lógica se revelaba mediante el proceso de lecturas repetidas" (1993, pág. 86), en lugar de confiar –como ocurría en el catolicismo– en la mediación interpretadora de un sacerdote. En este sentido, la lectura solitaria es ya un indicio del individualismo que tomó por asalto a Europa en el siglo XVII y que, en la esfera literaria, como veremos, dio origen a una forma –la novela– que no sólo puede generar una relación más íntima entre el texto y el lector, sino que constituye un género "que 'autoriza' el papel del lector como intérprete", según Mijail Bajtin (citado en Davidson, 1986, pág. 45).

La circulación de textos en el seno de la nueva y floreciente economía de venta y comercialización de libros aumentó abruptamente a partir del siglo XVI; los individuos podían conseguir libros para leer en privado y los autores dependían cada vez más de las ventas. En las regiones de habla alemana, por ejemplo, se publicaron aproximadamente 800 títulos durante el siglo XV, 100.000 en el siglo XVI y 200.000 en el XVII (*cf.* Gauger, 1994, pág. 37). En Francia, "la producción de libros se triplicó o cuadruplicó desde comienzos de siglo hasta la década de 1780" (Chartier, 1991, pág. 90), y la literatura secular, en especial la ficción ligera (pero también las publicaciones periódicas y los diarios), superó finalmente la demanda de material piadoso. Apenas fue posible hacer dinero por medio de la escritura, el nombre del autor comenzó a aparecer en las obras (lo que no había

7. Las investigaciones históricas no indican solamente que los protestantes poseían más libros que los católicos (*cf.* Chartier, 1989c) sino que en las regiones protestantes se fomentaba con vehemencia la lectura, mientras que en las católicas a menudo se la vinculaba con la herejía (*cf.* Ducreux 1989).

sucedido en la Edad Media). Esta situación fue el inicio de la profesión de escritor, pero reveló también la necesidad de salvaguardar los frutos de la labor del autor en un feroz mercado de libreros inescrupulosos, traficantes ilegales de libros y editores extranjeros que comercializaban ediciones piratas no autorizadas.[8] El instrumento de protección apareció en Inglaterra cuando se puso en vigencia el *copyright* en 1710 (*cf.* Rose, 1993, págs. 4, 36). En cuanto definición jurídica de la propiedad y la originalidad literarias, este instrumento también allanó el camino para una nueva concepción individualista del autor, que no descansaba ya en la noción medieval de compilador, y que habría de hacer eclosión con la noción romántica de genio creador, ideal que ha perdurado hasta nuestros días. Si bien los escritores habrían de depender aún de un mecenas, incluso hasta el siglo XIX (*cf.* Darnton, 1990, pág. 298) –un rey o rico noble a cuyo servicio estaban, a quien podían dedicar sus obras y a cuyos amigos, a menudo conocidos también del autor, el benefactor presentaba públicamente los textos, y recibía a cambio comentarios, reacciones y juicios–, la rápida expansión de la impresión comercial rompió esa relación personal del escritor con un público específico (*cf.* Tompkins, 1980, págs. 210-4).

El resultado de todo este proceso no sólo fue una idea del autor como ser humano solitario, aunque extraordinariamente dotado, apartado de los hombres y las mujeres comunes, sino una nueva concepción de la literatura como actividad que ya no estaba profundamente arraigada en el contexto social y político de su época, que era más bien, una empresa estética autónoma; o sea, la literatura como "'fin en sí', altivamente alejada de todo sórdido propósito social" (Eagleton, 1983, pág. 21). En otras palabras, una vez que la escritura dejó de estar orientada hacia un público conocido y se transformó en producto de un autor impersonal destinado a la reacción privada de un consumidor anónimo, sus potenciales efectos sociales y morales perdieron importancia ante la psicología del lector individual. Esa situación dio origen a nuevas expresiones literarias –entre las cuales Jane Tompkins cita "las novelas sentimentales, las novelas góticas, la poesía de sensibilidad"–, "ideadas para suscitar en el lector determinados

8. Chartier (1988b, pág. 305; 1991, pág. 73) discrimina para la Francia del siglo XVIII entre libros prohibidos "publicados sin autorización" y libros que se publicaron "con dirección falsa y sin permiso de impresión".

tipos de experiencia emotiva y ya no para moldear su carácter o guiar su conducta, obras que tenían como objetivo la vida psíquica de los individuos en lugar de las normas colectivas de juicio sobre asuntos públicos" (1980, pág. 215).

DE LA LECTURA INTENSIVA A LA EXTENSIVA

Así pues, en el siglo XVIII, el escenario entero comenzaba a cambiar, poniendo en movimiento una cultura lectora que se parece mucho a la nuestra. Según esta concepción, la lectura ya no es tanto un medio para aprender o perfeccionarse sino una actividad que, por un lado, da ocasión a la apreciación estética (en especial, la poesía) y, por el otro, mantiene al lector entretenido (en especial, la novela). La creciente demanda de bellas letras caracteriza en este aspecto al siglo XVIII por encima de cualquier otro rasgo –como lo demuestran los catálogos de las ferias de libros de Leipzig y de Francfort–, de modo que, entre 1740 y 1800, la demanda de poesía creció 13 veces mientras que en el período 1750-1805, la demanda de novelas se multiplicó por 32 (*cf.* Schön, 1987, pág. 44). Estas cifras indican que la novela fue en ese período la forma más popular de escapar de la rutina cotidiana. Dada la nítida división entre la jornada de trabajo y el tiempo libre que experimentaba entonces la burguesía –y la consiguiente división del trabajo entre el varón que ganaba el pan y su esposa–, en el siglo XVIII, se leía primordialmente por placer en las horas de ocio. Según Schön, los hombres leían fundamentalmente diarios y literatura que no era de ficción, y las mujeres eran ávidas lectoras de novelas (*ibid.*, pág. 42). De esta suerte, en lugar de consagrarse a la lectura y relectura de la *Biblia* para la formación religiosa, el lector de aquella época leía más en cantidad y leía otros tipos de literatura, pero también leía de manera diferente (*ibid.*, pág. 50). Rolf Engelsing se ha referido a este desplazamiento de la lectura religiosa a la literatura secular, de los sermones a la ficción, como paso de la lectura "intensiva" a la "extensiva" (1974, págs. 182-3). Ubica ese cambio, que equivale para él a una "revolución en la lectura" (*Leserevolution*), hacia la segunda mitad del siglo, cuando la piadosa lectura intensiva dedicada con anterioridad al único libro que la familia poseía –invariablemente la *Biblia*– cedió su lugar a una lectura frecuente, por lo tanto extensiva, para llenar el tiempo libre, que se desplazaba rápidamente de un libro (o de un artículo de periódico o revista) a otro en

procura de distracción. De este modo, la gente comenzó a leer muchas novelas superficialmente en lugar de releer la Palabra de Dios con profundidad.

Si bien es verdad que la lectura religiosa disminuyó en ese período y que los lectores no se atenían ya a las disposiciones del calendario religioso eligiendo los momentos de lectura cuando les venía bien (*cf.* Calinescu, 1993, pág. 86), y si bien es también cierto que se leía más y más rápidamente con afán de distraerse en lugar de instruirse, la ola de suicidios cometidos por lectores de *Los sufrimientos del joven Werther,* de Goethe (1774), que imitaron al pie de la letra los actos del héroe, no confirma la acusación de que la lectura extensiva era superficial.[9] En cambio, si aceptamos la tesis de Roland Galle sobre el "surgimiento de un lector tierno, sensible y empático" –que, como señala Calinescu, es "exactamente lo opuesto del lector extensivo de Engelsing" (1993, pág. 291)–, la llamada "fiebre wertheriana" en Alemania (como la "fiebre de Pamela" en Inglaterra o la "de Emilio" en Francia) muestra que la lectura no carece de riesgos porque afecta precisamente, según se creía en aquella época, a los lectores de disposición más delicada, como el hombre de sentimientos, o a los más crédulos, como los niños y las mujeres.

En cuanto género que fomenta una identificación intensa entre los lectores y los personajes, la novela fue objeto de críticas generalizadas desde mediados del siglo XVIII en adelante. Según ha mostrado Kate Flint en *The Woman Reader 1837-1914* (1993) refiriéndose a las prácticas de lectura en la época victoriana y eduardiana, la lectura privada –que fomenta el ensimismamiento– no sólo indica que un determinado lector es "vulnerable a la influencia textual, ciego y sordo como está a cualquier otro estímulo del entorno inmediato", sino que es peligrosa para las mujeres en particular, dada su aparente tendencia a la sobreidentificación. Se temía que ese exceso de identificación las arrastrara –como al Quijote de Cervantes– a reproducir ideas extravagantes que hallaban en la lectura o, al menos, a obrar conforme a ellas. Por consiguiente, la desconfianza por las novelas de cuño romántico –que podían despertar en el "bello sexo" falsas expectati-

9. Pueden hallarse críticas a Engelsing con esta fundamentación en Davidson (1986, pág. 73), así como en Darnton (1990, págs. 165-6) y Schön (1987, págs. 299-300). Véase también el capítulo 4, donde se presenta un análisis pormenorizado de los efectos de *Werther* sobre el público lector.

vas con respecto al matrimonio y acarrear una sensación de disconformidad con la realidad de su propia vida comparada con el mundo de fantasía de un libro– se fundamenta en el supuesto de que la lectura es una forma de escapismo y que, además, puede "sugerir actitudes políticas sediciosas que cuestionen en especial, aunque no exclusivamente, el papel de la familia y la posición de la mujer con respecto a la autoridad" (*ibid.*, pág. 24). El argumento de que la lectura de ficción podía ser peligrosa y significaba perder tiempo que podía dedicarse a la plegaria (o a las labores domésticas) se siguió esgrimiendo en pleno siglo XIX, y sólo desapareció para ser reemplazado a principios del siglo XX por aseveraciones similares sobre los primeros espectadores de cine (especialmente las mujeres) (véase el capítulo 3) y, en los últimos tiempos, por el debate sobre la violencia en la televisión, que apunta a los efectos potencialmente negativos de las imágenes sobre los menores.

La transición del siglo XVIII –que preparó el camino para los nuevos hábitos de lectura– al siglo XIX no fue cualitativa sino cuantitativa (*cf.* Schön, 1987, pág. 51). La producción de libros se expandió gracias a la invención de una pasta que ya no se fabricaba con trapos sino con inagotables provisiones de madera (*cf.* Martin, 1994, pág. 402) y proporcionaba la materia prima de novelas baratas producidas en masa, novelas que no eran artefactos para cuidar sino productos asequibles para el consumo que se descartaban luego (*cf.* Raven *et al.*, 1996, págs. 8-9). Esos libros estaban destinados a una población cada vez más alfabetizada y, por consiguiente, a un público lector más amplio, y señalaron el comienzo de una sociedad de masas cuyos gustos "filisteos" habrían de ser deplorados más tarde por críticos como Matthew Arnold o F. R. Leavis (véase el capítulo 5). Así, las formas populares de entretenimiento, ya sea con el ropaje de novelas en serie o de literatura barata, con el formato de los números de variedades propios de los cine-teatros, surtían a una población que quería procurarse placer o estremecimiento en lugar de material para su edificación moral, según sospechaban los reformistas de la época. Con su inexorable maquinaria que funcionaba las veinticuatro horas del día y sus sistemas de transporte que avanzaban sobre todas las tierras y abarcaban el mundo entero, el siglo XIX industrializado creó un ambiente que, en sus postrimerías, se caracterizaba por una población "neurótica" que "necesitaba estímulos con apremio" (Benjamin [1939], 1973, pág. 132). En este caso, las reacciones son físicas en lugar de contemplativas (véase el capítulo 3) y el entretenimiento

estimula las emociones o, como ocurre en el caso del cine en particular según Kracauer, "se abalanza sobre todos los sentidos con todos los medios posibles" ([1926], 1987, pág. 92). Si bien el cine sacó provecho de un público masivo cada vez mayor a principios del siglo XX, también podía apelar fácilmente a un nuevo público lector que no se limitaba a exigir más libros sino nuevos tipos de narrativas para entretenerse. A partir de la década de 1850, surgió un nuevo público consumidor que abarcaba todas las clases, según ha demostrado Clive Bloom, un público hambriento de historias y géneros nuevos: horror, sensaciones e historias detectivescas. De este modo, el contenido de la ficción cambió en el curso del siglo y la ficción misma quedó "despojada de su *estilo*"; su "función *útil* [...] ya no radicaba en su trayectoria moral sino en el hecho de que ofrecía una ayuda práctica para relajarse y escapar" (1996, pág. 69).

En ninguna otra parte es más evidente esta alianza entre la tecnología, las fuerzas del mercado y la estética que en la industria cinematográfica. Si "la novela fue el único género literario creado después de la invención de la imprenta, y su historia literaria es inseparable de la historia de su publicación" (Feather, 1988, pág. 57), el cine es el primer peldaño hacia una cultura que depende de la pantalla en lugar del papel. Los dispositivos tecnológicos que el cine tiene a su disposición –que envuelven a los espectadores en el efecto-realidad de la imagen y proporcionan un escapismo imposible de igualar con la palabra impresa– suscitaron desde sus comienzos debates sobre los peligros y las tentaciones de la imagen, y culminan en ese borramiento de la diferencia entre lo que se ve y la experiencia vivida que la tecnología de la realidad virtual nos ofrece ahora y que, sin duda, pronto perfeccionará. Dos siglos atrás los críticos empezaron a deplorar los efectos psicológicos y fisiológicos que la sobreidentificación con un personaje de ficción puede tener sobre el lector; transcurrido un siglo más, pueden señalar la devastadora dependencia física que la estimulación sensorial "vivida" puede aún provocarnos (véanse los capítulos 3 y 4). No incumbe a quienes hacen historia de la lectura vislumbrar lo que ocurrirá con la realidad virtual: si será una forma de arte o un espacio alucinatorio peligroso, cómo afectará nuestra manera de ver y de pensar, qué leeremos en una época dominada por la tecnología digital y cómo lo haremos. Esa es una tarea más adecuada para los escritores de ficción científica de estilo "*cyberpunk*", como William Gibson y Bruce Sterling. Hasta ahora, lo que sí queda claro es que las costumbres de lectura se modificarán con el uso del hiper-

texto electrónico, que permite a los lectores interactuar con él, volverlo a armar, reescribirlo y ser, de hecho, "autores" de nuevas versiones. También es evidente que la forma misma del libro está ingresando en una nueva etapa, no sólo porque existen historias grabadas en disquetes flexibles –como *Agrippa* de Gibson– que se van borrando a medida que avanza la operación de lectura. No obstante, puesto que los científicos continúan leyendo ficciones baratas de tipo *cyberpunk* y las toman de modelo para sus propias invenciones, ni el tan mentado fin del libro ni el agotamiento de la lectura se atisban todavía en el horizonte, pese a tantos augurios pesimistas (*cf.*, por ejemplo, Lyotard, 1988, pág. xv) y pese a la euforia reinante sobre lo que pueden ofrecer los nuevos medios.

2. Las condiciones materiales de la lectura

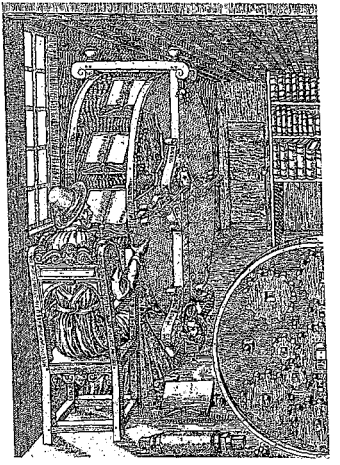

Figura 3. Esta ilustración pertenece al libro de Agostino Ramelli *Le Diverse et Artificiose Machine* (París, 1588, grabado en cobre de Jean de Gourmont II).

Lo que dice Roman Ingarden sobre la materialidad del texto impreso sencillamente no es verdad: "[...] al leer un texto impreso las létras y los signos verbales aislados no tienen para nosotros cualidad individual; simplemente no importan" (1974, pág. 20, nota). La frase elude la constitución material concreta del signo impreso. Ingarden formula así un programa mentalista que delimita el objeto literario como vehículo transparente para los actos de construcción de significado y de interpretación que el texto entraña *para* la conciencia. No podría haber una formulación más clara de que –tanto para Ingarden como para muchos otros teóricos literarios– el libro que tenemos entre las manos es invisible para nosotros. Una de las lecciones que nos enseña la historia de los textos impresos es que los libros tienen cuerpo y las letras tienen forma. Si optamos por no tenerlo en cuenta es porque suponemos que la relación del lector con una obra determinada abarca exclusivamente el nivel lingüístico. En los círculos literarios solemos pensar en la textualidad, la lectura y la interpretación como asuntos conceptuales y tendemos a pasar por alto el hecho de que todos los textos escritos ponen en juego *el contenido, la forma y la materia*, es decir, entrañan códigos "bibliográficos" (McGann, 1991, págs. 56-7) y específicos del medio además de códigos "lingüísticos". Roger Chartier hace una observación que tiene importantes consecuencias para el estudio de la literatura: "No hay texto aparte del soporte físico que nos los ofrece para leer (o escuchar) y, por ende, no hay comprensión de ninguna pieza escrita que no dependa al menos en parte de la forma en la que llega al lector" (1994, pág. 9). Para Chartier –historiador del libro– el significado de todo texto está inextricablemente unido a sus manifestaciones materiales. De ser así, evidentemente no basta con prestar exclusiva atención a la estructura verbal, poética y narrativa; por el contrario, se deben tener en cuenta por igual la encarnación oral del texto (la personificación que le da un hablante), o su anatomía (su inscripción física en la página) y morfología (sus cambiantes formas, que son parte de la historia de su transmisión). Lo que equivale a decir que jamás deberíamos pasar por alto "la forma total del libro" (McKenzie, 1981, citado en McDonald, 1997, pág. 107): si ostenta tal o cual tipografía, se presenta en tal o cual edición o si es un artefacto manuscrito, un ejemplar impreso o una versión electrónica. Todos estos factores tienen efectos sobre el contenido de la lectura, así como las mismas formas que adquiere nuestra práctica lectora: si se lee en voz alta o en silencio; si se lo hace con espíritu monástico, escolástico o por placer; si se lee en público o en privado, de manera intensiva o extensiva.

La tesis de que la materialidad del libro afecta el contenido de la lectura es, en buena medida, el fundamento de la crítica textual, disciplina que se ocupa de cómo influye la forma física de un texto (diseño de las páginas, tipografía, diseño del libro y puntuación, incluso) no sólo sobre su significado sino también sobre la manera en que puede ser interpretado. Según los especialistas en crítica textual, ese efecto se amplifica con cada (re)edición y (re)impresión de la obra. Decir esto no es lo mismo que decir que la materialidad del libro afecta las maneras de leerlo, conclusión proveniente de la historia del libro, disciplina que investiga su evolución y analiza cómo sus distintas formas físicas –manuscrito, impreso, versión electrónica– influyeron sobre nuestra experiencia de la lectura y, de hecho, alteraron nuestros hábitos de lectura a lo largo del tiempo. Quienes investigan la historia del libro se ocupan de qué significaba la lectura en la vida de la gente (común): qué leían, dónde y cuándo lo hacían, incluso cómo leían (las formas concretas de sus hábitos de lectura). Quienes hacen crítica textual[1] se ocupan, por así decirlo, del ciclo de vida de un texto en su historia de transformaciones físicas, y también del tipo de significado que los lectores construían a partir de él. En cualquiera de los dos casos, lo que importa son los procesos materiales que respaldan la producción, distribución y recepción de la palabra escrita.

En el capítulo 1 recurrí la obra de historiadores del libro a fin de mostrar "que las transformaciones del libro y las transformaciones de los hábitos de lectura iban necesariamente de la mano" (Cavallo y Chartier, 1999, pág. 15). En este capítulo volvemos a las consideraciones materiales, pero desde la perspectiva de la crítica textual, a fin de demostrar que las transformaciones introducidas en un texto determinado por sus editores y las transformaciones producidas en el contenido de las lecturas mismas también van necesariamente de la mano. Si bien lo medular aquí son las condiciones materiales de la lectura, en el capítulo 6 hablaré sobre las condiciones filosóficas de la posibilidad de leer y, cuando lo haga, habrá que tener presente –pues

1. No debe confundirse la crítica textual con la crítica literaria. Pueden hallarse descripciones de los avances realizados en la disciplina de la crítica textual (denominada también bibliografía crítica) en Davison (1998); Grettham (1992); McGann (1991) y McKenzie (1999). Acerca de las relaciones entre la crítica textual y la historia del libro, véanse McDonald (1997) y Hall (1986).

los teóricos suelen olvidarlo– que las formas materiales de un libro, así como su "formato" físico, tienen efectos palpables en la interpretación y la lectura. No quiero decir con esto que los enfoques teórico-literarios no brinden inteligencia sobre los lectores y la lectura. Esas teorías pueden decirnos mucho sobre la manera en la que los lectores entienden los textos o, a la inversa, sobre la resistencia que éstos ofrecen a los intentos de extraer significado de ellos. No obstante, las teorías teórico-literarias no encaran la materialidad ni la realidad física de la lectura. No sólo excluyen de manera tajante el cuerpo del lector sino que pasan por alto, también, el cuerpo textual. Por consiguiente, los críticos textuales y quienes hacen historia del libro ofrecen una alternativa a la obra de los teóricos literarios orientados hacia el lector pues, a diferencia de ellos, no contemplan el texto ni al lector como si estuvieran despojados de circunstancias materiales o fueran inmunes a las contingencias históricas.

FUNCIÓN EXPRESIVA DEL MATERIAL IMPRESO

Frente a obras tan ornamentadas como los textos iluminados de Blake, tan sorprendentes tipográficamente como los *calligrammes* de Apollinaire, o compuestas con tanta sutileza visual como los *Cantos* de Pound, resulta evidente la falsedad de que el "formato" de la página no tenga nada que ver con el significado de la obra.[2] Sin duda, los críticos literarios, los teóricos de la literatura y los críticos textuales estarían de acuerdo con esta apreciación. Con similar convicción se podría decir también que la poesía en particular explota con toda intención las características físicas de la página –diseño y tipografía–, y que la novela tampoco renuncia a la función expresiva del material impreso como portador de significado. Tal vez esta última consideración sea menos importante para los críticos y los teóricos de la literatura que para los historiadores del libro, que ven la novela y su auge como hechos inseparables de su modo de producción como libro portátil, formato que se hizo posible con la invención de la imprenta por parte de Gutenberg (véase el capítulo 3). Michael Kaufmann (1994, pág. 14) sostiene que muchos críticos no quieren admitir el hecho de que ciertas novelas

2. Pound es un heredero de Blake en la medida en que también pone en práctica una "imaginación bibliográfica" (McGann, 1991, pág. 142).

"comentan físicamente su propia existencia material" con plena conciencia y de que "la forma física de la novela es, por lo tanto, un aspecto decisivo de su significado en cuanto texto. No obstante, así como en *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759-1767), de Laurence Sterne, las páginas veteadas, las que están en color negro, las que están en blanco y las que faltan desempeñan un papel fundamental para el significado de la obra, una lectura atenta del *Ulises* de James Joyce (1922) revelará el juego entre la materialidad y la ideación en el modo en el que Joyce utilizó la paginación como parte integral del significado simbólico de la novela (*cf.* John Kidd, resumido en McKenzie, 1999, págs. 58-60). Como indican todos estos casos, decir meramente que la forma (narrativa o poética) es inseparable del contenido sería una visión más que parcial de la literatura. Ahora bien, ¿pueden los críticos literarios y los teóricos dar un paso más y asumir que el mensaje es tan inseparable del medio como el contenido lo es de la forma, completando así la forma y el contenido con la materia? ¿Y qué decir si la materia no *afectara* meramente el significado y ocurriera que "las formas *hacen efectivo* el sentido", como dice el historiador de la escritura impresa D. F. McKenzie, siguiendo un rumbo trazado por McLuhan (1999, pág. 18; las bastardillas me pertenecen)?[3]

Presentaré ahora la cuestión a la manera de un crítico textual como Jerome J. McGann, diciendo que "el significado adviene como hecho material [...] coextensivamente (en diversos sentidos) con su ejecución textual" (1991, pág. 11). Si tomamos al pie de la letra la idea de que la forma física particular en la que se presenta el texto afecta el significado de la obra y nuestra lectura de ella, ¿qué ocurriría si el mismo texto apareciera en un objeto nuevo, cuya forma también hubiera

3. No estoy convencida de que la afirmación de McKenzie pueda aplicarse a la tipografía de los textos, es decir, al "formato" de una página. Creo que en este contexto sería más conveniente decir que la forma *afecta* el sentido. Sin embargo, su argumento es válido con respecto al libro en su calidad de medio, o sea, al propio objeto portador del texto. Chartier parece igualmente escéptico respecto de lo que dice McKenzie. Si bien cita su frase, "las formas hacen efectivo el sentido" (McKenzie, 1999, pág. 23; véase Chartier 1997, pág. 82), sólo dos páginas más adelante, y aparentemente de acuerdo con McKenzie, la reformula diciendo que "las formas *afectan* el significado" (las bastardillas me pertenecen), atenuando así la posición francamente determinista de McKenzie. Véase el capítulo 3, donde la argumentación determinista se expone con más detalle.

cambiado? Desde luego, este interrogante es el eje del proyecto de la crítica textual, puesto que todas sus preocupaciones –como ya dijegiran en torno a diversos temas vinculados a la historia de la transmisión textual de una obra, es decir, a cómo la modifican material y conceptualmente quienes la (re)editan y la re(imprimen). Planteo, entonces, la siguiente pregunta: ¿las indicaciones editoriales que el propio Sterne hizo para la publicación original de su *Tristram Shandy* tuvieron por fruto la misma obra que las ediciones contemporáneas, por ejemplo, las de Penguin (1967, 1997)? Para empezar, la novela de Sterne fue publicada por entregas y no en un único volumen. Si comparamos su contenido con las ediciones en rústica de nuestros tiempos, aparte de las diferencias evidentes en el diseño del libro, descubriríamos que la edición de Penguin se atiene al texto verbal de las primeras entregas con pequeñas modificaciones. También incluye las páginas con aspecto de mármol, las que están en color negro, las que están en blanco y las que faltan, que muchas otras ediciones suprimieron limitándose a hacer referencia a ellas en el aparato textual. Con toda evidencia, el responsable de la edición de Penguin no compartía el criterio de que el medio impreso tiene una importancia secundaria para el significado de la obra. No obstante, las páginas con aspecto de mármol en la edición de Penguin –producidas en masa– están reproducidas uniformemente en toda la tirada en blanco y negro, y por lo tanto carecen de los matices específicos que tenían en la primera edición del tercer volumen de *Tristram Shandy*. ¿En qué medida esta discrepancia incide sobre la interpretación de la novela?

Como dice McKenzie, las páginas de aspecto marmolado de las ediciones de Sterne son únicas porque fueron hechas a mano: y su singularidad no se debe sólo a que son producto del azar –por lo tanto, un signo radicalmente indeterminado en cada nueva edición del libro–, sino al hecho de que, por necesidad, difieren de una edición a otra. Desde luego, no ocurre lo mismo cuando esas páginas se producen masivamente. Si las ediciones originales simbolizaban una singularidad utilizada por el autor para comentar su obra en su calidad de artefacto, en lugar de ejemplar impreso corriente y moliente, se infiere que la inclusión de esas páginas bien pudo tener el propósito de "ser un emblema [...] de la inestabilidad misma del texto cuando se pasaba de un ejemplar a otro" (McKenzie, 1999, pág. 36). Imprimirlas de manera uniforme en blanco y negro implica suprimir este nivel particular del significado del libro, mientras que eliminarlas totalmente implica cercenar la participación activa del lector en la producción

del significado de la novela. Puesto que tales páginas no pueden sino interrumpir la lectura del contenido narrativo, no sólo ponen en primer plano la materialidad de los libros –y con ella el artificio de la narración– sino que invitan al lector a llenar esas brechas narrativas que quedan literalmente abiertas por la existencia de una página en blanco o ausente. La existencia de distintas ediciones de la novela demuestra que jamás el texto ni sus significados son estables, pues eso que ostensiblemente es el "mismo" texto –a saber, la obra titulada *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*– es, de hecho, un número de textos diferentes, cada uno de los cuales suscita de distinta manera las reacciones del lector.

Cuando un crítico textual afirma que un texto o un significado es inestable, quiere decir algo muy distinto de lo que asevera un teórico de la literatura cuando pronuncia las mismas palabras. Como se verá en el capítulo 6, los críticos de Yale consideran que todos los textos son inestables en virtud de "una fatalidad intrínseca al lenguaje" (Miller, 1989, págs. 157-8) y no, como aquí, porque sus condiciones materiales sean cambiantes. Según expone McGann este tema en *The Textual Condition* (1991), cuando se edita un libro, se lo imprime y reimprime, siempre se producen cambios en su condición material que alteran las respectivas comprensiones de la obra. Sin duda, esta situación se agrava cuando hay distintos manuscritos y/o ediciones del autor de "una" de sus obras, y el editor debe decidir qué versión adoptar para la nueva edición. Pero no solamente los autores reformulan sus obras (como los diversos manuscritos ponen en evidencia) y cambian los significados potenciales de una obra. Los correctores y editores también lo hacen (*cf.* McKenzie, 1999, págs. 2, 25).[4] Pues "cada nueva edición" –como dice McGann– implica "volver a imaginar y redefinir el o los públicos del texto y las diversas maneras en las que éste interactúa con ellos" (1991, págs. 66-7). Por lo tanto, sería un error pensar "que los responsables de la edición 'definen' los textos que los críticos luego 'interpretan'"; por el contrario, la cuestión radica en que "toda edición es un acto de interpretación" (*ibid.*, pág. 27).

4. Tal es el caso de las llamadas fusiones [*conflated editions*], producto de la aplicación de una o varias convenciones editoriales –edición ecléctica–, que permiten producir "una versión ideal del texto" fusionando varias fuentes para generar una versión nueva que, según el editor, "representa más plenamente la intención del autor" (Bowers, 1998, pág. 252).

INESTABILIDAD DEL OBJETO TEXTUAL

Pensemos, por ejemplo, en la novela de Christa Wolf, *Casandra*,* de la cual se hicieron dos ediciones en países diferentes (con los imperativos políticos también distintos que entonces dividían la Alemania Occidental de la Oriental). Hubo en esas ediciones cambios en el ordenamiento de la estructura interna de la obra que implicaban significados muy distintos. El relato de Wolf es una recreación feminista del mito clásico, en la que la escritora de la República Democrática Alemana hace hablar a la profetisa silenciada porque nadie creía en lo que auguraba. Esa voz se hizo oír por primera vez en cinco conferencias que Wolf dictó en la Universidad de Francfort en 1982. Las primeras cuatro conferencias (dos relatos de viaje, un diario y una carta) narran la génesis del proyecto de Wolf y culminan en la quinta, relato que tiene la forma de un monólogo de Casandra. En conjunto, las cinco secciones trazan el retrato de una figura femenina cuyo mundo queda destrozado por las guerras y la violencia. Si bien la intención de la obra era trazar un paralelo entre el mundo de Casandra y la carrera armamentista contemporánea en su relación con las estructuras patriarcales, el vigor de la escritura proviene del entrelazamiento de géneros diversos (la autobiografía, la escritura epistolar y los relatos de viajes), muchos de ellos inspirados específicamente en convenciones existentes acerca de las mujeres novelistas. Como ha observado Edith Waldstein, el objetivo de la autora es permitir que un personaje femenino logre el "máximo de expresión" en un mundo en el que las mujeres han sido silenciadas sistemáticamente durante 3000 años (1987, pág. 197). El orden en el que las conferencias fueron pronunciadas y publicadas en 1984 por Aufbau en Alemania Oriental es fundamental para comprender las innovaciones de la forma literaria que Wolf emprendió cuando concibió *Casandra* como una obra que entreteje deliberadamente la crítica con la creación. Sin embargo, cuando la obra apareció por primera vez en Alemania Occidental, publicada por Luchterhand en 1983, se la presentó en dos libros. Ya no era una "única" obra, un entramado de fragmentos y estilos diferentes, había quedado dividida nítidamente en un formato literario reconocible con mucha mayor facilidad: en un volumen, los ensayos crítico-literarios (*Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*) y en

* Trad. cast.: Christa Wolf, *Casandra*, Madrid, El País, 2005.

otro volumen, el relato mismo (*Kassandra: Erzählung*).[5] Asimismo, en la edición inglesa de Virago (1986) se hicieron modificaciones literarias igualmente sutiles con respecto a la forma física del libro: al colocar el monólogo de Casandra al comienzo –es decir, antes de las cuatro conferencias que debían precederlo– y omitir la bibliografía que Wolf aportaba al final, en esa edición se privilegió deliberadamente la parte narrativa, haciendo caso omiso, paradójicamente, del sentido de la obra como novela innovadora –una suerte de novela-borrador– y socavándolo incluso. Precisamente porque el orden de los capítulos, así como los temas que se exploran en la obra, ponen "el acento en el proceso, en el devenir autor" (Waldstein, 1987, pág. 197) –proceso que se pasan por alto en la edición de Virago y en los dos volúmenes de la edición de Alemania Occidental–, ninguna de esas ediciones es fiel a lo que es tan importante para la estética de Wolf: la búsqueda de un medio para dotar a las mujeres de voz en la literatura y la sociedad mediante la "combinación y el uso no tradicional de los géneros (*ibid.*).

Como lo demuestran las ediciones de la *Casandra* de Wolf, el original no quedó fijo, su forma física cambió, modificando a su vez lo que inicialmente fue una forma literaria innovadora, jugando con las convenciones de la forma novelística para convertirla en una forma literaria menos original. Según McGann, el error de los críticos literarios consiste en encarar las obras como si nunca variaran, como si los "originales" quedaran "petrificados para siempre" (1991, pág. 184). Como lo demuestran con tanta claridad las ediciones de *Tristram Shandy* y las de *Casandra*, para McGann ocurre exactamente lo contrario: "No se puede suponer ninguna estabilidad del objeto material con respecto a los textos" (*ibid.*, pág. 185). Tampoco se puede pensar –cuestión crucial– que las distintas interpretaciones de un texto sean consecuencia de variaciones entre los lectores. Para los que hacen teoría literaria de la lectura, el significado no es inherente al texto sino que es producido por los lectores; para McGann –que ataca fron-

5. Es necesario consignar que la versión de Alemania Oriental –si bien fue publicada en un único volumen– tampoco presentó el texto integral o intacto. Es una versión abreviada, aunque este hecho se debió fundamentalmente a la censura, porque las autoridades de Alemania Oriental arremetieron sin tapujos contra los fragmentos en los que Wolf hablaba de la carrera armamentista.

talmente este argumento–, la "variación" no reside en el lector sino que es "la regla inexorable de la condición textual" (*ibid.*). Por esta razón, "las diferencias de interpretación (o la libertad del lector) no son el origen ni la causa de la variación, sólo son los signos más evidentes de todo un conjunto de síntomas" (*ibid.*). Con estas palabras, McGann sugiere que, antes de la actividad de los lectores particulares, antes de las lecturas singulares, la posibilidad misma de la lectura está condicionada por la forma que tiene el libro como artefacto. Por consiguiente, el tipo de forma determinará el tipo de lectura, así como el espectro de lecturas posibles. McGann presenta una manera de explicar las lecturas específicas que no se apoya en las respuestas de un lector ideal a un conjunto de signos impresos en la página, sino en el hecho de que las lecturas varían históricamente (y en el caso de Casandra, varían incluso de una nación a otra) de acuerdo con las condiciones materiales del texto.

Este aspecto de la crítica textual es fundamental no sólo para estudiar la historia de la producción de un texto, sino para hacer la historia de su recepción. Lo cual significa que todo texto está siempre sujeto a la *mediación* de otras autoridades que no son el autor mismo, y también implica que cometeríamos un error garrafal si supusiéramos que el *medio* a través del cual el texto nos llega es un canal transparente para transmitir su significado lingüístico, poético o narrativo. Por el contrario, deslindar la materialidad del texto de su significado en cuanto obra es tan imposible como deslindar la comprensión de la obra de las formas físicas en las que la recibimos.

HISTORIAS DE TRANSMISIÓN TEXTUAL

Tal vez no haya otro ejemplo de debates tan numerosos sobre la *mediación* de un conjunto de textos como el caso de Shakespeare, cuya obra ha suscitado tantas polémicas que ninguna de sus piezas de teatro podría considerarse hoy en día "un objeto único e indiscutible" (Dawson, 1995, pág. 4). En ningún otro caso el texto depende a tal punto del *medio* en el que ha sido publicado, puesto que las obras fueron piezas teatrales destinadas a la representación escénica (ediciones en cuarto) que, después de la muerte del autor, se conservaron en calidad de literatura dramática destinada a la lectura (primera edición en folio) y están archivadas ahora como hipertextos con los cuales se puede interactuar (biblioteca Shakespeare del MIT). Como la tarea de pre-

sentar una obra de Shakespeare que sea bastante fiel a la intención original del autor encuentra tantos obstáculos –en gran medida porque no se conservan manuscritos del autor sino, en muchos casos, varias ediciones rivales de la "misma" obra– proliferan las teorías sobre cuáles son las versiones que han de considerarse fidedignas. Sin embargo, en el contexto del presente capítulo, el tema más importante es de qué manera influyen las diferencias de organización física del texto en las distintas ediciones de la "misma obra" sobre los significados que los lectores infieren, y en qué medida formatos totalmente distintos implican lecturas diversas y nuevas prácticas de lectura. Por ejemplo, ¿qué diferencia entraña la forma física de la edición en folio con respecto a la edición en cuarto, no sólo en relación con el tipo de lectura sino en relación con el tipo de personas que probablemente leerán cada uno de esos formatos? Abordaré estas dos cuestiones por separado.

Es bien sabido que John Heminge y Henry Condell, primeros recopiladores reconocidos de las obras de Shakespeare, publicaron la primera edición en folio (1623) de sus obras completas varios años después de la muerte del escritor. Cuando dicen que su edición es "fiel a los verdaderos originales" –los cuales, según declaran en el prefacio, provienen de manuscritos "claros", y no "confusos"– su objetivo es presentar la edición en folio como la versión fidedigna de Shakespeare, en la que sus palabras por fin "se ofrecen a la vista del lector saneadas, con todos sus miembros perfectos" (edición facsimilar de Norton, 1968, pág. 7).[6] En otras palabras, Heminge y

6. En este fragmento, se califica a los borradores de puño y letra de Shakespeare como *manuscritos confusos* porque probablemente estaban "llenos de cambios y tachaduras, o 'borrones'", mientras que la expresión *manuscritos saneados* se refiere a los cuadernos del apuntador, utilizados también para "obtener la aprobación de los censores". Como señalan además Holdemess, Porter y Banks, pese a que Heminge y Condell proclaman que se basaron en copias "claras", "la estrecha similitud entre muchas obras de la edición en folio y algunas de las ediciones en cuarto que no habían sido publicadas indica que deben haber recurrido también a las versiones impresas. En otras palabras, trabajaron con diversas fuentes, 'claras' y 'confusas', 'buenas' y 'malas' –algunas de las cuales ya tenían circulación pública y otras que eran todavía propiedad privada– eligiendo lo que les parecía conveniente (2000, págs. 167-8). En tal caso, se podría decir que Heminge y Condell publicaron una edición fusionada e híbrida de las obras de Shakespeare y no los "verdaderos originales", como pretendían.

Condell desconfían de las ediciones en cuarto de diecinueve piezas de Shakespeare que se hicieron en vida del autor, que habitualmente se vendían en los teatros y a menudo no mencionaban su nombre. Su desconfianza se debía a que no había certeza de que Shakespeare mismo hubiera escrito las versiones en cuarto, que algún espectador o una compañía de actores que reconstruía una obra determinada para el cuaderno del apuntador pudo armar a partir de las representaciones y que, por lo tanto, también estaban corrompidas. Un estudio atento de los diversos "Hamlets" revela con creces la índole de la controversia.

No obstante, pese a la declaración de Heminge y Condell, ni siquiera la primera edición en folio es una versión con todos sus miembros perfectos. El folio en el que se imprimieron las obras planteó ciertos problemas a los cajistas porque su formato obligaba a veces a desperdiciar espacio y otras veces a aprovecharlo como fuera, cuestiones que han influido en la interpretación crítica según D. C. Gretthам. Al seguir las perspicaces observaciones de Charlton Hinman, Greetham demuestra que en algunas ocasiones la situación obligó a los cajistas a componer la prosa como verso porque el verso ocupa más espacio, mientras que en otras ocasiones, los obligó a eliminar totalmente algunas líneas, creando brechas o, mejor dicho, grietas para la interpretación que ahora sólo el lector puede superar adivinando. En efecto, los interrogantes relativos a los versos sorprendentemente "ásperos, libres e irregulares" de las últimas obras podrían explicarse muy bien pensando en la naturaleza física del folio como formato. Según Greetham, "podría ser que parte de esa irregularidad (en la longitud del verso, si no en su métrica interna) se debiera en realidad al hecho de componer los versos para que entraran en las columnas más estrechas del folio (comparadas con las columnas relativamente más anchas de la edición en cuarto), de suerte que las líneas fueron 'cortadas' por el cajista [...] y no necesariamente por el autor" (1992, pág. 287).[7] Ejemplos semejantes indican que los textos de Shakespeare siempre estuvieron sometidos a la mediación de autoridades que no eran el propio autor; en este caso, los cajistas. Más aún, estos ejemplos también demuestran que sería un error suponer

7. Greetham da un ejemplo de Antonio y Cleopatra, relativo a un parlamento de Proculeyo (líneas 3238 y 3241), en el que parece haberse perdido una parte del texto entre las páginas 364 y 365.

que el formato con que el texto llega a nuestras manos no interfiere nunca con la forma poética o el contenido narrativo y, por ende, con la interpretación que el lector le da a una obra determinada.

Los formatos de las ediciones en cuarto y en folio nos permiten advertir cabalmente la estrecha relación que existe entre "la forma total del libro" y su efecto sobre las modalidades de lectura, pues la diferencia entre la edición en cuarto y la otra en folio puede definirse en función de cierta "jerarquía de formatos". Como explica Chartier, cada formato está vinculado a cierto tipo de texto y, por lo tanto, también a una práctica específica de lectura: "para leer" la edición en folio "es necesario apoyarla", de modo que "se trata de un libro académico o de referencia". "La edición en cuarto, más manuable," permite una lectura de "los textos clásicos y de los nuevos textos literarios" cuyo fin es el placer antes que la erudición (1988b, págs. 310-1). En otras palabras, los distintos formatos de estos libros fueron ideados para atender a públicos diferentes. Se plantea así otro interrogante: ¿qué efecto tuvo la edición en folio sobre la recepción y comprensión a largo plazo de "Shakespeare", orientado como lo estaba ese formato a un público más docto? Para responder esta pregunta, analizaremos el siguiente argumento de Andrew Murphy. Interesado por las diversas maneras en las que Shakespeare fue inventado como autor moderno, Murphy muestra que el proceso delimitaba lo que era "singular" y "definitivo" en la obra total:

> En lo que concierne al texto shakesperiano, este proceso comenzó ya en 1623, cuando la primera edición en folio reivindica su autoridad al declarar que los textos que presenta son "en número, los mismos que [Shakespeare] concibió", e instaura así al autor como exclusiva fuente de un significado único y definitivamente estable (2000, pág. 198).

Puesto que las ediciones en cuarto se armaron a partir de las representaciones teatrales, su función es doble: conservan lo que se *dijo* en el espectáculo y sirven de guión escrito para futuras versiones teatrales. En cualquier caso, están íntimamente vinculadas a las formas teatrales, ya que la primera edición en cuarto ofrece el texto más representable, por no decir el que más se apoya en la acción, como lo han señalado los críticos con respecto a *Hamlet*, por ejemplo (*cf.* Dawson, 1995, págs. 23, 27). En cambio, al presentar las obras completas, la edición en folio cumple una función radicalmente distinta: procura preservar la obra total del autor y reservarle cierto lugar en la literatu-

ra. Heminge y Condell confirman esta intención en su prefacio: "Su mente y su mano corrían a la par. Expresaba con tal soltura todo lo que pensaba que apenas vemos un borrón en sus papeles. Pero no es cometido nuestro alabarlo, sino reunir sus obras y ofrecerlas al público. A ustedes, los lectores, corresponde elogiarlo" (edición facsimilar de Norton, 1968, pág. 7). Si bien los dos compiladores eran también actores, parecería que presentan la edición en folio como literatura dramática destinada a la lectura de textos impresos, mientras que las ediciones en cuarto forman parte de una modalidad de producción textual cooperativa, vinculada no sólo a las prácticas del teatro sino a la cultura manuscrita *per se*. Esta discrepancia es indicio de una transición cultural más vasta que se produjo en el Renacimiento: "Entre la cultura oral y manuscrita, por un lado, y la cultura tipográfica, por el otro" (Martin Elsky, 1989, citado en Murphy, 2000, pág. 196). La cultura oral y manuscrita acepta con toda comodidad la colaboración como un modo de llevar a la página lo que sucede en el escenario o, incluso, como un modo de escritura original, pero también admite la existencia de múltiples versiones divergentes. La cultura tipográfica procura unificar el *corpus* de un autor otorgándole el papel de exclusivo creador de su obra. La primera evoca la noción medieval de autoría, según la cual el "autor permite la circulación de un texto suyo y autoriza copias que no están bajo su control" (Chartier, 1988b, pág. 318), mientras que la segunda ya anuncia la concepción moderna de la autoría, a tono con los dictados de la cultura impresa.

DE LA CULTURA MANUSCRITA A LA CULTURA TIPOGRÁFICA

Voy a plantear el tema de un modo algo diferente. Si Shakespeare escribía inmerso en el ambiente teatral del Renacimiento, caracterizado por el trabajo en colaboración –razón por la que sería erróneo esperar de su mano una versión definitiva y completa de una pieza (*cf.* Orgel, 1981, págs. 3, 6)–, y si se prestaba a reelaborar material que ya estaba en circulación –convención literaria totalmente aceptada en su época (*cf.* Murphy, 2000, pág. 193)–, podríamos afirmar incluso que, comparado con Heminge y Condell, todavía estaba inscripto en la cultura manuscrita, mientras que los dos compiladores pertenecían ya a la cultura impresa en ciernes. Parece así que Shakespeare, en cuanto autor, y sus amigos Heminge y Condell se sitúan en extremos opuestos de una tradición, dado que a él le preocupaba

menos que figurara su nombre en las publicaciones (hecho confirmado porque sólo una de las ediciones en cuarto publicada antes de 1600 llevaba el nombre del autor en la página del título). Al respecto, dicen los compiladores: "Hay algo que, confesamos, habría sido de desear: que el Autor hubiera vivido para presentar y enmendar sus propios escritos" (edición facsimilar de Norton, 1968, pág. 7). Como los efectos de la cultura impresa sólo se hicieron sentir plenamente en el siglo XVIII, fue entonces cuando las semillas sembradas por Heminge y Condell dieron sus frutos: crear un único Shakespeare donde antes habían existido muchos.[8]

La apropiación de Shakespeare para el teatro (mediante las ediciones en cuarto) o para la literatura (a través de las ediciones en folio) demuestra que no se puede separar la interpretación literaria de las formas físicas en las que se encarna, así como el significado que tiene un autor para una cultura no se puede separar de los diversos modos en que ha sido publicado. En este sentido, no sería demasiado aventurado afirmar que las obras de Shakespeare –así como el valor que se le adjudica como autor– fueron un producto fabricado por los copistas, los editores y los impresores. En este punto convergen y divergen el proyecto de los historiadores del libro, interesados en su forma físi-

8. Por ejemplo, Pope y Johnson procuraron recuperar al auténtico Shakespeare literario de las deformaciones introducidas por personas como Heminge y Condell, y atacaron por consiguiente la edición en folio diciendo que era obra de actores excesivamente preocupados por "hacer [que el autor] fuera útil para la Escena" (Pope, 1725, citado en Murphy 2000, pág. 198). Según Murphy, esta "actitud contraria a lo teatral de los responsables de las ediciones del siglo XVIII puede interpretarse como señal de una creciente inclinación por marginalizar los múltiples linajes orales y sociales del texto, dándole la forma de objeto aislado, plenamente 'literario'" (*ibid.*, pág. 199). Es irónico, pues, que los editores de principios del siglo XX (los que estaban inscriptos en la corriente denominada Nueva Bibliografía) –igualmente preocupados por rescatar al auténtico Shakespeare literario– hayan privilegiado la primera edición en folio con el mismo fin. No obstante, según Murphy, esta tendencia "si algo indica, es el inicio de un ataque más vasto y multifacético sobre la dimensión oral y social del canon shakesperiano" porque la preocupación principal de los adeptos a la nueva corriente era "consolidar el lugar de Shakespeare como solitario autor de un cuerpo coherente de textos de su exclusiva autoría, reunidos de buena fe por sus colegas en la edición en folio" (*ibid.*, pág. 202).

ca desde la perspectiva del medio mismo, y el proyecto de los críticos textuales, interesados en la forma física del libro desde el punto de vista del "formato" de un texto determinado.

Los historiadores se dedican a cuestiones específicas del medio, como los efectos que las cambiantes formas del libro tuvieron sobre los hábitos de lectura y también sobre la actividad cultural e intelectual en general. Los críticos textuales procuran "registrar y explicar las formas físicas que mediatizan el significado" (McKenzie, 1999, pág. 61), en particular porque estas formas –y los significados que transmiten– se alteran a través de las sucesivas versiones de un "mismo" texto. Si bien los dos enfoques comparten la convicción de que es importante la materialidad del *libro*, o la índole física del *texto*, respectivamente, quienes hacen historia del libro consideran que la palabra escrita es portadora de significados culturales y les da forma, mientras que los críticos textuales interpretan la palabra escrita por sus significados literarios (afán que comparten con los críticos y los teóricos de la literatura). La diferencia es fundamental pues los respectivos objetos de análisis están determinados por preocupaciones divergentes: en un caso, la transición de la cultura oral a la tipográfica y culturas posteriores; en el otro, las modificaciones que sufre una obra de una edición a otra. Es decir, las formas materiales del medio en el primer caso y la mediatización de la forma y el contenido literarios por los soportes materiales, en el segundo caso. En otras palabras, leer a Shakespeare en el contexto del Renacimiento, en el punto de inflexión entre la cultura manuscrita y la impresa, implica leerlo con orientación histórico-cultural; leer las cambiantes ediciones en el contexto de su autoría implica hacer una lectura histórico-literaria. Las dos preocupaciones convergen en la medida en que las sucesivas nociones de autoría son inconcebibles si no se hubiera producido la transición de la cultura manuscrita a la impresa.

DE LA CULTURA IMPRESA A LOS HIPERMEDIOS

Shakespeare vivió en el período de transición de la cultura manuscrita a la impresa (y Christa Wolf lidia con una cultura oral en la era de la imprenta),[9] mientras que nosotros, en la actualidad, somos testigos

9. Se podría argumentar que, si la *Casandra* de Wolf fuera parte de una

de otro cambio en los modos de comunicación: la transición del papel a la pantalla, de lo material a lo virtual. ¿Qué se puede decir, entonces, de las ediciones modernas de Shakespeare, por ejemplo, las ediciones que no fueron creadas para el medio de Gutenberg sino para el entorno de la computadora? Para el estudio del género dramático en particular, el hipertexto parece un medio mucho más conveniente que el libro impreso a fin de presentar una literatura destinada a ser representada (o registrada en forma escrita después de la representación), pues este género depende de las complejas relaciones entre el texto escrito de antemano y las versiones representadas. La ventaja del hipertexto radica en que un medio electrónico permite combinar lo textual y lo visual, es decir, reunir las palabras escritas con los gestos del teatro. Por ejemplo, el Proyecto de Archivo Electrónico de las Obras de Shakespeare del MIT, dirigido por Peter Donaldson, Larry Friedlander y Janet H. Murray, es un proyecto de videodisco que procura ofrecer enlaces con una diversidad de ediciones modernas y facsímiles fotográficos de ediciones antiguas y brindar acceso, también, a muchas representaciones de escenas selectas y adaptaciones para el cine, pero también permite que los usuarios diseñen su propia puesta en escena mediante un programa de *simulación* en computadora (*cf.* Friedlander, 1991; Murray, 1997, pág. 286). La ventaja de semejante comparación de material textual, visual y auditivo sobre una edición impresa anotada es, precisamente, la amplitud de los documentos que ofrece y la facilidad con que la nueva tecnología permite salvar la distancia entre las piezas del poeta en cuanto literatura dramática *y* las mismas piezas en cuanto teatro,

---

cultura oral pretérita, y no de la cultura impresa dominante hoy en día, el orden de sus textos no habría suscitado demasiada polémica. Por consiguiente, los debates sobre cuál de las versiones de *Casandra* es la *auténtica* están condicionados en gran medida por preocupaciones propias de una cultura impresa, cuyo medio de comunicación, el libro impreso, procura un grado de estabilidad y coherencia desconocidos en la cultura del manuscrito, cuando los textos circulaban sin el estorbo de esos mandatos. Al fin y al cabo, *Casandra* fue dada a conocer en formato oral, y su capítulo final –*Kassandra: Erzählung*– es el monólogo de una mujer que tiene por fin voz propia, aun cuando sus historias circularan mucho en la época clásica. Pero ya no vivimos en una cultura oral. Por ende, es irónico que un rasgo esencial de la cultura oral perdure en *Casandra* en la medida en que –como hemos demostrado– las operaciones de edición implican cortar, pegar y reorganizar el texto, como se hace al relatar.

problema con el que tuvieron que lidiar durante años muchos profesores de literatura cuando daban sus clases.

Ahora bien, ¿cualquier obra de Shakespeare sigue siendo la "misma" obra cuando aparece en un entorno de hipertexto? Como veremos en el capítulo 3, la modalidad de lectura de un hipertexto y la experiencia de leerlo son diferentes que en el caso de un texto impreso. En consecuencia, la experiencia de leer una versión de Shakespeare en hipertexto es sin duda diferente de la de leerla en forma impresa porque los lectores pueden hallar versiones muy distintas en cada medio. La inmensa mayoría de las ediciones impresas del poeta tienen, desde luego, numerosas notas. Pese al aparato textual que las acompaña, los editores suelen atenerse a las convenciones de un texto único y claro que demanda una lectura secuencial. En consecuencia, la edición aparece impresa con la forma de una variante del texto, provista de información adicional sobre otras variantes, que figura en las notas al pie o en un aparato textual cuidadosamente separado del cuerpo principal por su ubicación al principio o al final de la publicación. Por el contrario, el hipertexto es un entorno abierto, que puede presentar la "obra en curso", es decir, puede ofrecer toda la historia de su producción y transmisión abriendo ventanas, y presentar así versiones múltiples simultáneamente. De modo que la ventaja de leer una obra en un entorno hipertextual radica, precisamente, en la posibilidad de ver múltiples versiones al mismo tiempo, que el usuario puede comparar y completar con notas, pero reelaborar también para producir una versión híbrida propia. En otras palabras, no sólo ocurriría que ese hipotético lector tendría una relación no lineal con los textos proporcionada por la lectura intertextual comparativa, sino que también podría transformarse en editor en la medida en que la tecnología le permite armar o, mejor dicho, construir una "versión propia" según le apetezca.

Se ve así la fuerza de lo que intuyeron los que hacen historia del libro, los futurólogos y los teóricos de los nuevos medios. El hipertexto no sólo cambia nuestra concepción de la edición sino que es "una encarnación casi incómoda por lo literal" de la tesis posestructuralista de que los lectores son escritores, como dice George P. Landow (1992, pág. 34). Pues si el lector hace su propia versión del texto, este hecho socava los supuestos críticos sobre la autoría, la originalidad y la textualidad que se basan en nociones románticas sobre la obra de arte como expresión única y original de un individuo dotado. En todo caso, el lector de hipertextos se sentiría más cómodo en la era del

manuscrito que en la era de la imprenta, porque los márgenes de un códice eran terreno del lector medieval erudito (*cf.* Bolter, 1991, pág. 162), quien solía agregar allí comentarios que luego algún escriba podía, incluso, incorporar al cuerpo principal de un nuevo manuscrito. En un manuscrito medieval –palimpsesto de ilustraciones, lemas y otras glosas–, es tan difícil mantener la jerarquía entre el texto principal y las notas marginales, o entre el autor y el comentarista, como lo es en el hipertexto, sobre todo porque en los dos casos no es fácil trazar la línea que separa los aportes individuales que lo constituyen.[10]

Chartier tiene bastante razón cuando dice que "al pasar del *códice* a la pantalla del monitor, el 'mismo' texto ya no es realmente el mismo porque los nuevos dispositivos formales que lo presentan al lector modifican las condiciones de recepción y de comprensión" (1994, pág. 90). La edición electrónica de las obras de Shakespeare de Oxford University Press (*The Works of Shakespeare*, 1990) no es la misma que la impresa y, aun cuando el tipo de letra se haya captado e imitado en forma electrónica –como ocurre con la réplica que hizo Michael Lesk de la primera edición de *Tristram Shandy* (*cf.* Alston, 1998, págs. 283-6)–, el comentario de Chartier no pierde validez. Mientras que el lector no puede alterar físicamente un texto impreso (marcas al margen o subrayados), el usuario de computadora puede reconfigurar un texto o muchos en la pantalla. Por lo tanto, la relación que un entorno electrónico, comparado con un medio impreso, establece con el lector es totalmente distinta en la medida en que la nueva tecnología favorece la existencia de un "lector-autor" (Landow, 1992, pág. 117). El lector se parece a un escritor porque ya no es un consumidor pasivo de un producto *acabado* sino un colaborador, en el sentido más literal de la palabra, en el *proceso* de producción del texto y, por ende, también un *productor* activo de significados. En un entorno hipertextual, tiene muy poco sentido aferrarse a la noción estricta de

10. Graham D. Caie señala con respecto a Chaucer, por ejemplo, que: "En el célebre manuscrito de *Los cuentos de Canterbury*, el Manuscrito Ellesmere, el texto no está centrado sino desplazado sobre la parte izquierda de la página para dar lugar a las glosas, escritas con letra del mismo tamaño y similar a la del texto principal. Visualmente, las glosas tienen la misma jerarquía que el texto, hecho que sólo conocen los lectores que consultan el manuscrito o el facsímil, pues ninguna edición las ha presentado hasta ahora junto al cuerpo principal" (2000, pág. 35).

división del trabajo que deslindaba las tareas de crear un texto, reproducirlo y distribuirlo, división que sólo surgió cuando se industrializó la prensa de imprimir. En este aspecto, la tecnología de computación no se limita a transformar nuestros conceptos de qué es un texto y en qué consiste hacer libros, también altera nuestra experiencia de la lectura y la escritura. Hace varios cientos de años, la imprenta transformó la lectura y la escritura en las sociedades occidentales. El hecho de que los cambios provengan ahora de la computadora implica que la tecnología es un elemento constitutivo de la experiencia de la lectura. Con este comentario, adelanto el tema del próximo capítulo.

3. Fisiología del consumo

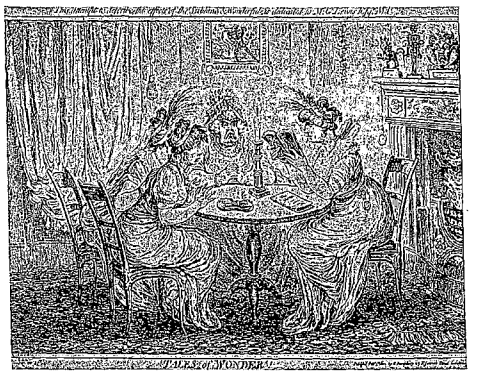

Figura 4. Esta ilustración de James Gillray (1802), titulada *Tales of Wonder* (reproducida en Cruse, 1930), muestra los efectos de leer relatos "góticos". Las mujeres están escuchando una lectura de la obra de M. G. Lewis, *The Monk* (1801).

Son muy pocos los que no estarán de acuerdo con la aseveración de que la lectura puede ser "un ejercicio mental tonificante" (Q. D.

Leavis, 1932, pág. 135). Sin embargo, la mayoría de nosotros se sorprendería bastante si el médico le aconsejara –como podría haber hecho en épocas antiguas– que practicara la lectura "como ejercicio físico, en un plano de igualdad con caminar, correr o jugar a la pelota" (Jean Dom Leclercq, 1961, citado en McLuhan, 1962, pág. 89). En nuestra época, se considera que la lectura es primordialmente una actividad mental y que, si causa fatiga, se trata de fatiga mental y no física. Dada nuestra tendencia a medir la civilización y la cultura por su distanciamiento del cuerpo, casi nunca admitimos que en la lectura hay un aspecto corporal. No obstante, como recuerda Roger Chartier, "la lectura no es exclusivamente una operación abstracta del intelecto: pone en juego el cuerpo, está inscripta en un espacio y en una relación consigo mismo y con los otros" (1994, pág. 8). Quiero esbozar en este capítulo una historia de la lectura que no "excluya el cuerpo del lugar de lectura" (Camille, 1997, pág. 40), cuya preocupación central sea el lector de carne y hueso.[1] Mi enfoque se fundamenta en dos premisas: la lectura no es primordialmente un acto de interpretación sino una actividad "accesible a la inspección del cuerpo", según dice Merleau-Ponty (1962, pág. 320); en segundo lugar, los libros son portadores de significado pero, antes que nada, son objetos materiales que determinan modos y hábitos de lectura.

Aun cuando la teoría literaria moderna cae con demasiada facilidad en una dicotomía cartesiana, dando preeminencia al espíritu sobre el cuerpo, o a la ideación sobre la materia, la historia de la crítica literaria (capítulo 5) ofrece muchos ejemplos de lectores sensibles y sensuales que no son espíritus desencarnados ni hacedores de significado exclusivamente. De hecho, el temor que Samuel Johnson expresó en 1750 de que leer ficción podía "causar efectos casi sin intervención de la voluntad" (Johnson, 1969, pág. 22) fue algo bastante general durante los siglos XVIII y XIX, y no desapareció hasta que surgió el cine, nuevo blanco de las mismas preocupaciones. En esas críticas está implícita la convicción de que leer –o, más tarde, mirar películas

1. Este capítulo debe mucho a las invalorables investigaciones de Baym (1984, págs. 54-62); De Bolla (1989, págs. 252-78); Darnton (1985, págs. 215-56); Ferris (1991, págs. 35-52); Flint (1993, págs. 43-71); Johns (1998, págs. 380-443); König (1977); Mays (1995, págs. 165-94); Saenger (1997, págs. 1-17); Schenda ([1970], 1988, págs. 40-90; Schön (1987, págs. 63-122) Wittmann (1999). Las traducciones de las fuentes alemanas me pertenecen..

o televisión– era entretenerse más que instruirse, o que estimulaba el cuerpo en lugar de la mente o el espíritu. El grueso del presente capítulo está dedicado a esas actitudes, extraídas de un conglomerado de voces poco fiables según nuestra visión actual y olvidadas en gran medida, además de algunas canónicas (como sin duda lo es la de Johnson).

EFECTOS COLATERALES DE LA LECTURA

La forma más visible de la participación del cuerpo en la lectura era la lectura en voz alta, ese tipo de actuación retórica en la que todo el cuerpo "se mece con la cadencia de las oraciones" (Manguel, 1996, pág. 45), participación que pugna por expresar el sentido de una frase con la voz, la entonación y el tono. Por el contrario, en la lectura silenciosa el cuerpo queda inmovilizado aunque el corazón se conmueva. Recordemos que la introducción de los espacios entre las palabras causó la transición de la lectura en voz alta a la silenciosa, "alterando así el proceso neurofisiológico de leer" (Saenger, 1997, pág. 13). Una vez que se adopta la lectura silenciosa, la relación del lector con la palabra escrita se internaliza y la lectura misma ocupa un espacio privado e interior en la mente. Puesto que, a partir del siglo XVIII, leer en voz alta ya no era la costumbre general, cabe preguntar si el aspecto corporal de la lectura se perdió en esos nuevos lectores silenciosos, que sólo movían los ojos.

Se pensaba que leer en voz alta era tan beneficioso como "dar una caminata al aire libre" (Bergk [1799], 1966 pág. 69) y se temía que leer en silencio privara a los lectores de "la cantidad de ejercicio adecuada, relajara sus músculos y estropeara su salud", sobre todo porque preferirían "sentarse junto al fuego y leer una novela nueva o enfrascarse en un deprimente periódico" antes que "emprender una caminata" (Austin, 1874, pág. 256). Si bien quienes leen en silencio muestran pocos signos visibles de actividad corporal, eso no significa que la lectura no afecte el cuerpo. Esta opinión surge de innumerables tratados escritos por educadores, reformadores y críticos de los siglos XVIII y XIX, que sostenían que la lectura producía un cúmulo de efectos nocivos. En textos escritos en el ámbito de la educación sexual, Karl Gottfried Bauer afirma que "la posición forzada del cuerpo y la ausencia de cualquier movimiento durante la lectura, sumadas a la violenta alternancia de ideaciones y sensaciones", son agentes causa-

les de "letargo, congestión, flatulencia y constipación" (1791, citado en König, 1977, pág. 102). Si la inmovilidad es insalubre porque acarrea "flaccidez en todo el cuerpo", leer "en posición horizontal" tiene otros peligros. Así, setenta y cinco años más tarde, un comentarista de la *Sharpe's London Magazine* expresa esta preocupación: "Leer en la cama es infligirse un daño sin igual. Perjudica los ojos, el cerebro, el sistema nervioso y el intelecto" (Anónimo, 1867, pág. 317). En este caso, como en los otros, las preocupaciones fisiológicas van acompañadas de otras ideológicas, porque leer en la cama no sólo implica inmovilidad sino, además, aislamiento. Con respecto a las mujeres, esta afición despierta particulares inquietudes sociales porque las imágenes que suscita son las de jóvenes que se recluyen discretamente en la alcoba para abandonarse al mundo de los placeres prohibidos de la novela, sustrayéndose a la vigilancia pública, paterna o patriarcal.

Los textos de este período indican que el interés por el hecho físico de la lectura ha cambiado y presta más atención a las reacciones fisiológicas involuntarias que a los mecanismos del cuerpo en cuanto instrumento de lectura expresiva. Leer "en posición horizontal", leer material inadecuado (en especial literatura secular, es decir, novelas), enfrascarse en la lectura o simplemente leer en exceso, son costumbres que despiertan preocupación por sus efectos y sus riesgos. Las consecuencias son diversas, desde afecciones físicas hasta psicopatológicas, que abarcan todo tipo de síntomas: agotamiento –que Diderot sufrió cuando leía *Clarissa*, de Richardson (1761, citado en Watt, 1957, pág. 228)–, accesos de llanto incontrolable al leer *La nueva Heloísa* de Rousseau (*cf.* Darnton, 1985, pág. 242), los "resplandores" que Kant experimentó y que "se extendían de pronto por toda la página, confundiendo y mezclando las letras de modo que eran absolutamente ilegibles" ([1798], 1992, pág. 211), y perturbaciones más graves como "histeria y enfermedades nerviosas" que, según un informe sobre la salud femenina, ocurrían "en las clases más altas" (E. J. Tilt, 1851, citado en Flint, 1993, pág. 58). Los síntomas parecen intensificarse y multiplicarse cuando se lee en exceso. Tal es el caso de Peter Heylyn, erudito del siglo XVII, cuya ceguera se atribuyó a la lectura excesiva "porque el '*laboratorio*' de su cerebro se recalentó y destruyó el humor cristalino de sus ojos" (Johns, 1998, pág. 383). Según una apreciación de Johann Georg Heinzmann, que data de 1795, la lectura excesiva es responsable de las siguientes dolencias:

[...] predisposición a resfriados, dolores de cabeza, debilitamiento de la vista, accesos de calor, gota, artritis, hemorroides, asma, apoplejía, enfermedades pulmonares, indigestión, obstrucción del intestino, alteraciones nerviosas, migrañas, epilepsia, hipocondría y melancolía (citado en Darnton, 1990, págs. 171-2).

En una época que no concebía el mundo según las leyes de la mecánica newtoniana sino, más bien, en función de una sensibilidad protorromántica –que lo pensaba como algo que adquiere forma en respuesta a estímulos ambientales y al crecimiento recíproco de sus partes, un mundo donde era necesario nutrir al hombre y a la mujer–, en ese contexto rotundamente organicista y fisiológico, la lista anterior es explicable y a la vez explica la creciente preocupación por los efectos físicos de la cultura impresa.

LA FIEBRE LECTORA

Por lo tanto, los numerosos diagnósticos sobre una "furia epidémica por leer" (J. H. Campe, 1785, citado en König, 1977, pág. 93) que recorrió Europa en el siglo XVIII deben entenderse como respuesta al incremento en la producción de libros durante ese período. No se trataba solamente de que hubiera más personas en condiciones de leer; además, los lectores leían más, es decir, más textos, en particular de literatura secular, pero también leían más intensamente en el sentido de que lo hacían con pasión desenfrenada. Esos hábitos de lectura estaban estrechamente vinculados al apogeo de la novela, que era ella misma un "producto de la era de las publicaciones impresas" (Feather, 1988, pág. 150). Como medio de consumo privado, ese nuevo género habría de fomentar la inmersión total del lector en un mundo inventado y ficticio. La existencia de muchos lectores sensibles y apasionados que expresaban un "deseo irresistible de ponerse en contacto con los personajes ocultos tras la página impresa" (Darnton, 1985, pág. 244) revela una nueva actitud hacia la lectura y una novedosa relación con el libro. Así lo demuestran la tan mentada fiebre wertheriana [*Wertherfieber*] en Alemania, o la "fiebre de Pamela" en Inglaterra. Las investigaciones de Robert Darnton sobre el efecto de *La nueva Heloísa* (1759) de Rousseau en Francia también indican hasta qué punto los lectores se abandonaban a sus sensaciones. Con los ojos arrasados por las lágrimas, ahogados por profundos suspiros y el mar-

tilleo del corazón, los lectores escribían una y otra vez a Rousseau para decirle que su libro, en particular el destino final de Julie, los había embargado de emoción (*cf.* Darnton, 1985, pág. 243). No sólo ocurría que los lectores se sobreidentificaban con el material al extremo de vivir las novelas que leían, sino que sus reacciones revelaban una experiencia profundamente corporal (véase el capítulo 4). De ahí que la propuesta de "vacunar contra la fiebre novelesca (*Romanfieber*)" (Johann Ludwig Erwald, 1789, citado en König, 1977, pág. 104) constituyera una reacción moral, no sólo ante una enfermedad social, sino ante un auténtico estado fisiológico. Los críticos analizaban los síntomas y sugerían tratamientos para encarar una genuina "epidemia novelesca" (*Romanseuche*) (Heinzmann, 1795, citado en Schenda [1970], 1988, pág. 110) que lleva a "todos a leer novelas, incluso a los de más baja condición" (Christian Viktor Kindervater, 1787, citado en Schön, 1987, pág. 46), devorando libros casi sin discernir su calidad.

Según las opiniones de la época, los libros hablaban al corazón tanto como a la cabeza, y la lectura era alimento para el estómago tanto como para el pensamiento. En ninguna parte se hace esta apreciación más evidente que en los numerosos comentarios dietéticos del siglo XVIII sobre la lectura, en los cuales el lenguaje de la fisiología no es una mera glosa y adquiere pleno carácter explicativo. Uno de esos tratados es el de Johann Adam Bergk, *The Art of Reading* (1799), que expresa las preocupaciones morales y estéticas en un lenguaje que no deja dudas sobre la absorción o ingestión del material de lectura a través del cuerpo:

> Nunca se ha leído tanto en Alemania como ahora. La mayoría de los lectores devoran las novelas más burdas y de peor gusto con un apetito tan voraz [*Hei?hunger*, literalmente "hambre acalorada"] que degradan su cabeza y su corazón [...]. Por ende, las consecuencias de una literatura de tan mal gusto y tan magra de inspiración son un despilfarro sin sentido, una inexorable huida de todo esfuerzo, una ilimitada predilección por el lujo, la supresión de la voz de la conciencia, el hastío y la muerte prematura ([1799], 1966, págs. 411-2).

En un mercado literario en plena efervescencia, en el que la novela se había convertido en la forma más difundida de entretenimiento, la crítica de Bergk está vinculada directamente a los peligros que entraña la novela en cuanto género que favorece el escapismo y la lectura por placer. Si bien la novela adquirió visos más respetables durante el

siglo XIX (*cf.* Lyons, 1999, pág. 314) y ganó "gran aceptación cultural aunque no estrictamente legitimidad estética" (Brantlinger, 1998, pág. 2), se la siguió concibiendo como algo maligno, sentimental y engañoso, y al mismo tiempo objeto de condena por inflamar las pasiones de los lectores e instrumento para explicar la evasión o la huida de los deberes societales.

Al representar la lectura de novelas como una forma de comer, los críticos como Bergk la asimilaban a una función corporal "inferior". Se trata de una crítica al género, pero también a los lectores que no discriminan. Como bien ha señalado Patrick Brantlinger, toda la retórica sobre devorar –o consumir– ficción "coloca la lectura de novelas en la categoría naciente de consumo de masas" (1998, pág. 11). Así, las referencias al consumo goloso de novelas pueden interpretarse a menudo como un recurso de los críticos de entonces –y los de ahora– para distinguir "la brutal esfera del consumo textual" del "mundo más delicado de la recepción textual" (Klancher, 1987, pág. 137), y también como un recurso para establecer una división jerárquica entre la producción cultural superior e inferior. Por extensión, esa concepción sugiere que la *esfera material del consumo* es el cuerpo, mientras que la *esfera espiritual de la recepción* está constituida por las facultades críticas. No obstante, como las referencias a "devorar libros" no se limitaban a las novelas "de mal gusto" sino que se aplicaban también a la literatura "sana", es evidente que esa retórica iba más allá de la distinción entre producción cultural superior e inferior. Para Carl Wald –funcionario de una editorial berlinesa–, por ejemplo, "una dieta de libros sana, nutritiva y genuinamente alemana (1989, citado en Schenda [1970], 1988, pág. 66) es un requisito para una Alemania saludable. Por consiguiente, la literatura que merece ser leída, también merece ser "comida" porque tiene valor nutritivo. Puesto que las obras literarias "sanas" –así como las "de mal gusto"– tenían efecto sobre el cuerpo, el hecho de que se mencionaran "ambos efectos", como señala Nina Baym, "revela que se concebía la novela como una sustancia que se incorporaba al cuerpo, donde producía efectos que estaban más allá del control del lector" (1984, pág. 58). Por esta misma razón, según ella, la lectura opera de una "manera muy física" (*ibid.*). Por lo tanto, la recepción del texto no puede concebirse exclusivamente como un acto mental, en el que el sujeto es consciente de lo que lee y lo controla, sino que se extiende a la estimulación sensorial, en este caso, la ingestión a través del estómago. Al fin y al cabo, ¿por qué habría de decir Kant que "pensar –sea en la forma de *estudio*

(lectura de libros), sea como *reflexión* (meditación y descubrimiento)– es el alimento del sabio"? ([1798], 1992, pág. 199). ¿Por qué Friedrich Burchard Beneken habría de comparar la memoria con el estómago (1791, citado en König, 1977, pág. 100) y Nietzsche habría de recomendarnos que leyéramos como "vacas", para poder reflexionar sobre las ideas lentamente, rumiarlas, incorporarlas dos veces? ([1887], 1967, pág. 23). En todos estos comentarios, la lectura y el pensamiento se procesan fisiológicamente porque las ideas que provienen de ella se absorben directamente en el organismo.

No es posible interpretar todo este lenguaje exclusivamente como algo metafórico. Como Dominik von König al referirse a los debates sobre la fiebre lectora, esta "manera de hablar va mucho más allá de la comparación [...] y nos lleva directamente a la psicopatología de la lectura" (1977, pág. 101). De manera similar, Nina Baym sostiene –aunque con referencia a las reseñas periodísticas de la prensa norteamericana a mediados del siglo XIX– que "este lenguaje de apetito gustativo o sensual va mucho más allá de una soterrada metáfora sobre el gusto literario" (1984, pág. 60). Según ella, esa manera de hablar

> [...] es prueba fehaciente de la creencia de esos críticos en el avasallador efecto de la novela sobre sus lectores, efecto que rara vez tiene en nuestra época de estímulos mucho más explícitos. Se creía que tanto los temas como el proceso mismo de lectura eran fuente de un placer intenso que causaba desconfianza en los críticos aunque se veían obligados a aceptarlo como fundamento del éxito de la novela (*ibid.*).

Kelly Mays llega a la misma conclusión frente a la posición adoptada por los ensayistas de la prensa periódica británica entre 1860 y 1900. Se debatía en esa época "si el ansia de libros podría ser una enfermedad" (Doubleday, 1859, pág. 110) o si "la lectura [...] podía ser francamente dañina" (Anónimo, 1867, págs. 322-3), frases que parecen confirmar que esas preocupaciones eran muy concretas y no meras figuras retóricas. May señala que, de hecho, "esos ensayistas subrayaban que la correlación entre lectura y enfermedad estaba muy lejos de ser metafórica: era literal y directamente causal" (1995, pág. 174). Esa línea de argumentación se hace mucho más convincente a la luz de la afirmación de Nietzsche de que una metáfora fue alguna vez un "estímulo nervioso", al menos antes de que se alejara tanto de sus fuentes como para "quedar vaciada de fuerza sensual" (Nietzsche

[1871], 1988, págs. 82-4). Así, aun cuando interpretáramos las frases sobre ingerir libros como tropos en lugar de referencias a una patología de la lectura, en ambos casos lo físico aparece como un continuo de lo fisiológico y lo metafórico en lo que respecta al consumo cultural.

LA ADICCIÓN A LA LECTURA

Cuando Alfred Austin comenta que los lectores "no leen meramente ficción, la devoran" porque, apenas "terminado" un libro, "ya están ávidos de otro" (1874, pág. 253), compara esa manera de leer con "un hábito vulgar y pernicioso, como la bebida" (*ibid.*, pág. 251). Lo que describe, entonces, no es ya un *hábito de lectura* sino el *vicio de leer* como adicción corporal, aparentemente "fuera del control del lector". Esta apreciación sobre los hábitos de lectura en Inglaterra se parece mucho a la que había hecho ochenta años antes el párroco y maestro alemán Johann Rudolf Gottlieb Beyer. Para este autor, el "voraz apetito" de material de lectura no es otra cosa, se podría decir, que una compulsión por consumir más obras de ficción, que es, precisamente, lo que se puede observar:

> [...] los hombres y mujeres que leen libros, que se levantan a la mañana con un libro en la mano y se van a dormir también con un libro, que se sientan a la mesa con él, lo tienen a su lado en el trabajo, lo llevan consigo en las caminatas y no pueden separarse de él hasta haberlo terminado. Pero apenas han devorado la última página, ya están buscando ávidamente dónde hallar el próximo libro [...] y lo engullen con voracidad [*Hei?hunger*]. No hay fumador ni aficionado al café, no hay bebedor de vino ni jugador que tenga por su pipa, su botella, su juego o su café adicción tan intensa como el lector hambriento de libros [*Lesehungrige*] (1795, citado en Schenda [1970], 1988, pág. 60).

Los ávidos lectores de Beyer y de Austin no están caracterizados en estos fragmentos como personas sanas que se procuran alimentos saludables. En los dos casos, el hambre es tan voraz que va más allá de la necesidad concreta, y la sed por el próximo libro no es nada más que una nefasta dependencia del "vicio" de "embriagarse con novelas" (Austin, 1874, pág. 253). Lo que llama la atención en todos estos comentarios es que la conducta es tan compulsiva como el propio consumismo y que genera adicción como el uso de cualquier droga. De hecho, en la mente del comentarista del *Sharpe's London Magazi-*

ne parece haber muy pocas dudas de que "las hojas de los libros son tan opiáceas como los pétalos de las amapolas" (Anónimo, 1867, págs. 317-8). Repito entonces que descripciones como éstas se refieren a un estado en el que las necesidades psicofísicas determinan la conducta de los lectores. Así, el término utilizado con más frecuencia para resumir el fenómeno en los debates de las décadas de 1780 y 1790 en Alemania era adicción a la lectura [*Lesesucht*]. Según von König, se trata de una palabra que proviene de otra expresión, adicción a los libros [*Büchersucht*], acumulación maniática de libros que también se conoce como bibliomanía y que es una enfermedad estrechamente vinculada, también, a la furia de escribir [*Schreibwut*]. Cuando apareció por primera vez la palabra *Lesesucht*, en el tercer volumen de la edición de 1809 del *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, se la definía como el "desenfrenado, ingobernable [...] afán de gratificarse leyendo libros", primera etapa de una dolencia más grave, a saber, la furia de leer [*Lesewut*] (citado en König, 1977, pág. 92).

No obstante, es necesario recordar que la lectura no era de manera alguna un vicio *per se*. Sólo se convertía en una enfermedad cuando era excesiva. Johann Gottfried Hoche lo explica así:

> La adicción a la lectura [*Lesesucht*] es el necio y dañino abuso de algo benéfico, es un mal verdaderamente grave, tan contagioso como la fiebre amarilla de Filadelfia [...]. Se lee de todo *sin orden ni concierto* ni objetivo alguno, no se saborea nada y se devora todo, nada se sitúa en el lugar que le corresponde, todo *se lee fugazmente* y con igual velocidad se olvida, lo que en algunos casos, desde luego, es útil (1794, citado en Schenda [1970], 1988, pág. 60, las bastardillas me pertenecen).

Esta descripción no sólo subraya lo contagioso de la adicción a la lectura sino otro rasgo fundamental de ese *vicio de leer* que acarrea nuevos *hábitos de lectura*. Las lecturas sin "orden ni concierto" del inglés Sidney Smith –quien leía, según parece, "cuatro libros a la vez" para "evitar el agobio de pasar mucho tiempo con un solo libro" (citado en Cruse, 1930, pág. 255)– no son un mero ejemplo decimonónico de lectura "superficial" (el adjetivo es de Amy Cruse) y "extensiva" (terminología de Rolf Engelsing). La necesidad de sobreestimulación que expresa Smith tiene todas las características de la lectura compulsiva, tan agitada como nerviosa. En este sentido, es verdaderamente moderna. La figura del "lector presa de excitación" que describía la *Blackwood's Magazine*, tal vez sea la que mejor

representa al lector moderno, "que se abre camino a través de los libros, los cuales parecen someterlo a todo el abanico de las pasiones". No sólo "aferra nerviosamente las páginas como si se fuera a precipitar hacia adelante y prever las conclusiones", sino que "revolea los ojos, aprieta los puños y masculla con la energía concentrada de la indignación", o bien "lee sonriendo, con ocasionales risas aprobadoras" (Shand, 1879, pág. 255). Si la adicción a la lectura obliga a los lectores a leer más, es decir, a tomar dosis cada vez más grandes para satisfacer su hábito, también los lleva a leer más "fugazmente", en cuyo caso el efecto es que poco de lo leído se asimila y digiere, y poco queda, por lo tanto, en la mente.

Esta lectura "fugaz" refleja la velocidad característica del siglo XIX, como si "los lectores reprodujeran la velocidad de la producción en la rapidez de la lectura" (Mays, 1995, pág. 171). Así, el comentario de A. Innes Shand de que en la época sin imprentas previa a Gutenberg "no había desgaste de las fibras mentales y, por lo tanto, no existía ninguna de esas dolorosas enfermedades cerebrales y nerviosas que colman nuestros hospicios [hoy en día]" (1879, pág. 236), debe entenderse en el contexto de una manía que los medios industriales más eficientes de producción del libro hicieron posible. Al respecto, es ilustrativo comparar la descripción de Hoche en 1794 citada anteriormente con la que hizo Shand casi un siglo después:

> Con la imprenta y la promiscua circulación de libros, el mal que había estallado en Alemania se diseminó por todas partes por insidioso contagio, como la peste negra en el siglo XIV. Pero, a diferencia de esa artera y mortífera plaga, ha continuado sin interrupción desde entonces y se ha propagado gradualmente en todas las clases de la comunidad. El fermento del pensamiento, el turbulento afán de algún tipo de excitación intelectual, ha sido estimulado, de modo que ahora, en los últimos veinticinco años del siglo XIX, nos arrastra como sometidos a alta presión. Por recalcitrante que sea, nadie puede sustraerse a este ritmo avasallador (1879, págs. 238-9).

Lo que surge claramente de esta descripción es que el ritmo de la lectura, como el de la vida, se ha acelerado de tal manera que la misma estructura de la experiencia ha cambiado: es "turbulenta" y "nos arrastra", pero también fragmentaria y discontinua. La mente apenas puede seguir el ritmo de los tiempos modernos.

Al principio de este capítulo sostuve que el modo de producción de un libro tiene consecuencias sobre el modo de consumo. Puedo

ahora matizar esta afirmación diciendo que la imprenta como modo de producción en masa modificó las pautas de consumo en la medida en que "la promiscua circulación de libros" en la época posterior a Gutenberg trajo aparejada una situación que Samuel Taylor Coleridge describió en 1818 con estas palabras: el "*daño* que causa la lectura inconexa y promiscua" (1987, pág. 40). Es decir, la imprenta no sólo determinaba cuánto podían leer los lectores y lo que leían sino que también afectaba su manera de leer. Puesto que la novela era el género literario cuya suerte estaba más ligada a los cambios en la producción (*cf.* Feather, 1988, págs, 96-7, 150) –en gran medida porque, a diferencia de la poesía (que puede circular más fácilmente por su volumen) y el teatro (destinado a la representación en el escenario), su existencia pública descansaba en la posibilidad de imprimirla, encuadernarla y producirla en masa (*cf.* Lodge, 1986, pág. 156)–, buena parte de la crítica contra la lectura excesiva la consideró culpable de los perniciosos efectos sobre los lectores. Por lo general, las novelas eran leídas en silencio y a solas, factor que contribuía a crear una relación íntima entre el libro y el lector, pero esa intimidad sólo se hizo posible con la aparición de la imprenta. Al menos en parte (además de otras condiciones arquitectónicas, tiempo libre, ingresos, etc.), el aislamiento necesario depende de que el lector pueda llevar el libro a un rincón de la casa. Como la invención de Gutenberg facilitó la manufactura de libros de un tamaño pequeño y portátil, el auge de la novela y su posterior historia literaria no se puede separar de esta particular característica de su producción (*cf.* Ong, 1982, pág. 131). Se infiere entonces que la materialidad del medio, en este caso el tamaño, influyó sobre el consumo.

Como la velocidad de producción –otro producto de la tecnología de impresión mecanizada– alimentaba la tasa de consumo y era por consiguiente responsable de las dolencias del lector moderno, según esta visión, el impacto de la tecnología sobre la fisiología se multiplicaba. De ningún modo era un efecto directo o lineal porque Gutenberg no pudo haber previsto en qué medida su invención habría de cambiar la producción, distribución, circulación y consumo de libros. Sólo mirando el proceso retrospectivamente es posible advertir los efectos de esa tecnología sobre los lectores, o los de cualquier tecnología sobre la sociedad. La era industrial y la mecanización cada vez más eficiente que trajo aparejada –incluida la de la imprenta– deben haberles parecido a los que se veían arrastrados por ellas similares al tren que Émile Zola describe en su novela *La bestia humana* (1890):

una máquina que se abalanza por las vías "como una feroz tormenta que arrasa todo lo que halla a su paso" (1977, pág. 58). La tecnología como un tren desbocado: no se sabe si acelerará para terminar estrellada o si frenará su marcha. Aun cuando consiguiéramos descender del tren y nos negáramos a subir a ningún otro, ese hecho no significaría que el viaje en ferrocarril no afectara nuevamente la vida cotidiana. Todo nuestro entorno y las líneas de comunicación cambiaron con el viaje en tren, como lo hicieron con la imprenta.[2] La tecnología es una red –en el sentido literal de los ferrocarriles– cuya importancia como pieza de la sociedad moderna es semejante a la del sistema nervioso central para nuestro cuerpo (*cf.* McLuhan, 1964, pág. 53). En efecto, la comprensión de las relaciones entre los seres humanos y las máquinas es acumulativa: el efecto, o los factores determinantes, de la imprenta (máquina) sobre los lectores (seres humanos), o de los ferrocarriles sobre los viajeros –que acarrearon nuevos modos de percepción– están tan entretejidos entre sí y con nosotros, nos parecen tan "naturales" para nuestra manera de vivir, que es imposible deslindar la fisiología de la tecnología.

En el resto de este capítulo, esbozaré de qué manera esa época que Charles Baudelaire describió en 1863 como "un inmenso reservorio de energía eléctrica (1964, pág. 9) habría de incrementar los embates físicos sobre quienes la vivieron. De este modo, podremos trazar una línea que vincule la tecnología de la imprenta –con los libros *transportables* y *portátiles*– con otras tecnologías que nos trasladan literal y virtualmente desde un punto A hasta otro B, o que nos transportan figurativamente a un mundo de fantasía, nos conmueven, despertando nuestras emociones o poniéndonos los nervios de punta. Me refiero a los viajes en ferrocarril, el cine, y las autopistas informáticas.

2. Las relaciones recíprocas entre el ferrocarril y la imprenta son intensas en otros aspectos también. En el siglo XIX, el ferrocarril no sólo permitió la circulación veloz a gran escala del material impreso sino que se recomendaba la lectura a las señoras que viajaban para eludir las miradas de los extraños. Por esa razón, los libreros instalaron puestos de venta en las estaciones de tren a partir de la década de 1840; W. H. Smith fue el negocio más duradero entre los que comenzaron de esta manera y se hizo famoso en su época porque vendía libros baratos de cubierta amarilla, denominados también "novelas de ferrocarril".

LA MODERNIDAD Y EL ASALTO A LOS SENTIDOS

Todo lo vinculado a la era moderna –la industrialización, la movilidad y el consumismo– y todo lo que ésta trajo aparejado, desde los centros urbanos superpoblados, las máquinas que funcionan las veinticuatro horas de día y el ensordecedor ruido de los trenes, hasta la manía de comprar, como nueva forma de adicción, todos estos factores contribuyeron a determinar una sensibilidad que, según dijo Friedrich Nietzsche en 1888, se había tornado "enormemente más irritable" (*1968*, pág. 47). Así como diversos choques, arrebatos y agitaciones desgarran el tejido urbano de la modernidad, las demandas permanentes a la atención del lector causan su "descomposición". Dijo un crítico en 1859: "Entre los incontables estantes de las bibliotecas modernas, somos como hombres con muchos conocidos pero pocos amigos [...] hay tantos recién llegados que el lector se siente tentado de abandonar a su mejor amigo y ponerse a conversar con esa multitud de extraños ataviados con elegancia" (Doubleday, 1859, pág. 110). El lector ya no llega a conocer el libro íntimamente, el habitante de la ciudad ya no conoce a su vecino y el que viaja en tren no entabla relación con su compañero de compartimiento. Así como no hay tiempo prácticamente para distinguir un rostro entre muchos en una multitud anónima, o una imagen de la siguiente cuando se tiene un atisbo de ella por la ventanilla de un tren, del mismo modo la lectura se caracteriza cada vez más por una familiaridad fugaz que tiene muy poco de la contemplativa serenidad de antaño. Todo ocurre como si el lector tuviera poco tiempo ahora para pensar, reflexionar cuando le plazca o digerir verdaderamente lo que lee. La producción y el consumo en masa de libros trajo aparejado ese tipo de "lectura inquieta" que ya en 1713 Richard Steele criticaba en *The Guardian* porque "naturalmente nos seduce y causa una manera de pensar indeterminada", que en la época de Alfred Austin estaba ya en pleno auge: "Tal como se la practica ahora, la lectura destruye rápidamente la capacidad de pensar y toda la potencia del pensamiento" (1874, pág. 252). En cuanto "proceder" que, según Doubleday "se ha divulgado en los últimos tiempos" (1859, pág. 111), pensar –con originalidad al menos– ya no es necesario cuando la mente de los lectores está colmada de pensamientos ajenos, o cuando los hombres y mujeres "no leen por interés sino por falta de pensamiento" (*Monthly Review*, 1761, citado en de Bolla, 1989, pág. 257).

En este ambiente que generaba un "ansia turbulenta" de excita-

ción se hallaba Wordsworth a mediados de 1800, cuando se lamentaba de "la sed de escandalosos estímulos" (1974, pág. 130), uno de cuyos indicios era el olvido de las "invalorables obras de nuestros grandes escritores" como Shakespeare y Milton, "desplazados por novelas exaltadas, enfermizas, por estúpidas tragedias alemanas y aluviones de vanas historias extravagantes en verso" (*ibid.*, pág. 128). Los comentarios de Wordsworth en el prefacio a las *Baladas líricas* no eran sólo una crítica a la literatura popular –como la que hizo Doubleday casi sesenta años más tarde cuando escribió que "los jóvenes de nuestros días [...] no leen suficientemente a Shakespeare ni la *Biblia*" (1859, pág. 110)–; sus palabras reflejaban cómo vislumbraba él una cultura cuyos efectos todavía no se habían hecho sentir plenamente:

> Pues una multitud de causas antaño desconocidas actúan ahora con fuerza mancomunada para embotar las facultades de discriminación del espíritu, incapacitándolo para todo esfuerzo voluntario y reduciéndolo a un estado de sopor casi salvaje. Las más invencibles de esas causas son los grandes acontecimientos nacionales que se producen día a día, y el creciente hacinamiento de los hombres en las ciudades, donde la uniformidad de sus ocupaciones genera un apetito por incidentes extraordinarios, de inmediato satisfecho a toda hora por las rápidas comunicaciones. A esta tendencia de la vida y las costumbres se han plegado la literatura y las exhibiciones teatrales del país (Wordsworth, [1800], 1974, pág. 128).

Las observaciones de Wordsworth sobre la modernidad tienen muchas similitudes con las de diversos pensadores posteriores, como Baudelaire, Nietzsche, Simmel, Kracauer y Benjamin, pese a que estos últimos –en lugar de ofrecer resistencia– tienden a aceptar la intensidad de los estímulos físicos y mentales que el entorno urbano, cada vez más tecnologizado, descarga sobre la población. Para Wordsworth, la sobrecarga sensorial es, precisamente, lo que contribuye al *embotamiento* del espíritu moderno, así como la abundancia de libros y la velocidad del consumo sobreestimulaban a los lectores al extremo de *debilitar* su espíritu.

Ochenta y siete años más tarde, Nietzsche hizo una descripción bastante similar, imitando incluso con su estilo fragmentario el ritmo y el pulso de la modernidad:

> La modernidad desde la perspectiva de la metáfora de la nutrición y digestión. Una sensibilidad enormemente más irritable [...] mayor abun-

> dancia que nunca de impresiones dispares: cosmopolitismo en las comidas, la literatura, los periódicos, las formas, los gustos e, incluso, en los paisajes. El tempo de todo es *prestissimo*; las diversas impresiones se borran las unas a las otras; uno se resiste instintivamente a absorber cualquier cosa, a considerar con profundidad cualquier cosa, a "digerir" cualquier cosa; de todo ello resulta un debilitamiento del poder de digestión. Se produce una suerte de adaptación a esta inundación de impresiones: los hombres olvidan la acción espontánea y se limitan a reaccionar ante estímulos externos [...]. *Honda extenuación de la espontaneidad*: el historiador, el crítico, el analista, el intérprete, el observador, el coleccionista, el lector –talentos *reactivos* todos– ¡toda la ciencia! ([1887], 1968, pág. 47).

La vida ofrece tantos espectáculos nuevos y nunca vistos –parece insinuar este pasaje– que todo se vuelve demasiado fugaz para ser absorbido, como no sea en fragmentos. Como el sello de la modernidad es "lo efímero, lo fugitivo, lo contingente" (Baudelaire, 1964, pág. 13), esa misma condición determina una relación distinta con el mundo y una percepción diferente de él.

Lo mismo reaparece en el cuento de Edgar Allan Poe "El hombre de la multitud" (1840), cuyo narrador se halla sentado en un café mirando a través del vidrio la multitud que se arremolina en Londres. Cuando intenta buscar sentido en las caras, los gestos y los movimientos, descubre que "la rapidez con que aquel mundo pasaba delante de la ventana me impedía lanzar más de una ojeada a cada rostro" (1986, pág. 183), frustrando así su afán de imponer algún orden a lo que ve. Si la fugacidad del flujo y reflujo de movimiento lo hace ilegible, o si un escaparate tras otro abruma al espectador con las mercaderías atiborradas allí confusamente (*cf.* la novela de Zola *El paraíso de las damas* [1883]), la velocidad con que pasa el paisaje visto desde el vagón de un tren sólo aumenta la "sensación dolorosa en los ojos" que describe Poe (*ibid.*). Así, cuando Russell Reynolds describe en su artículo "Travelling: its Influence on Health" (1884) la experiencia de mirar por la ventanilla de un tren en marcha y dice que "se fuerzan los ojos, se ensordecen los oídos, los músculos se zangolotean de un lado a otro y los nervios se agotan en el intento por mantener el orden" (citado en Schivelbusch, 1986, pág. 118), toda la descripción es un epítome de las experiencias de la era industrial. La modernidad no se limita a irritar a la población, también impone grandes exigencias al órgano de la vista y se hace sentir, según Reynolds, "tironeando de los globos oculares para que miren fuera de la ventanilla". En un relámpago, el paisaje retrocede y lo que el viajero ve "ya

no son flores" –según escribe Victor Hugo– "sino manchas o, más bien, franjas de rojo y blanco" (citado en Christie, 1994, pág. 16). Según sugiere Zola en *La bestia humana* (1890), lo que vemos desde la ventanilla de un tren en marcha –como lo que vemos cuando miramos un tren en movimiento– tiene carácter impresionista. Es una manera apresurada de mirar, y las caras de los pasajeros de un tren que pasa desaparecen tan rápido que "ella nunca podía estar segura de que realmente las había visto; todos los rostros se volvían borrosos y se mezclaban entre sí, indistinguibles" (1977, pág. 56). Escritores como Poe, Hugo y Zola expresan la percepción modernista del mundo, impregnada de agitación.

Para Georg Simmel, esa agitación hace que la modernidad sea sinónimo de "intensificación de los estímulos nerviosos" ([1903], 1997, pág. 175), diagnóstico que concuerda con la explicación casi neurológica, es decir, *fisiológica* de la "sensibilidad" moderna que da Nietzsche, cuando dice que se ha vuelto "enormemente más irritable". Análogamente, su caracterización de la modernidad como "mayor abundancia que nunca de impresiones dispares" coincide con la apreciación de Simmel sobre el acelerado ritmo de la vida metropolitana, que somete a los habitantes, caminantes y viajeros a un "veloz agolparse de imágenes cambiantes; en cada ojeada, una abrupta discontinuidad y riadas de impresiones imprevistas" (*ibid.*). Simmel sugiere en este fragmento una correlación directa entre la vida en la ciudad y la experiencia cinemática, en la medida en que la impresión que causan las multitudes que se mueven de prisa en el tráfico es asimilable a la experiencia de ver el paisaje fugazmente a través de la ventanilla de un tren y, también, a la sensación de vértigo que causa la nueva tecnología cinematográfica. Lo crucial es que también es asimilable a la experiencia de leer "velozmente":

> [...] al leer, la mente está a menudo en estado pasivo, como en el sueño o el ensueño, las imágenes revolotean sin que ningún acto volitivo las retenga. Cuando se lee rápidamente, la mente está en el mismo estado que cuando un vagón de ferrocarril o una silla de posta nos arrastra como una exhalación a través del paisaje (Anónimo, 1867, pág. 317).

La lectura se ha hecho precipitada e impresionista. Sus condiciones sociopsicológicas son *protocinemáticas*, en el sentido de que se lee distraídamente, con esa "distracción perpetua" que, según Friedrich Burchard Beneken, implica que nunca se puede mantener com-

pletamente "ningún pensamiento" (1791, citado en König, 1977, pág. 101). El aspecto más sorprendente de este último comentario –escrito por un crítico que veía la distracción como una consecuencia directa de la "furia lectora"– es que ya en 1791 los hábitos de lectura aparecían misteriosamente descriptos de manera muy similar a la experiencia cinemática de principios del siglo XX en los escritos de Siegfried Kracauer. El aficionado al cine, escribe Kracauer ([1926], 1987, pág. 93), es un "adicto a la distracción" porque está inmerso en el agitado ambiente de la gran ciudad, donde la vida es tan veloz y embriagadora como las vertiginosas impresiones del propio cine. Así, cuando este autor comenta que, en el cine, "los estímulos a los sentidos *se suceden unos a otros con tal rapidez* que no queda resquicio entre ellos para la mínima contemplación siquiera" (*ibid.*, pág. 94; las bastardillas me pertenecen), parecería que una tecnología reprodujera las características de otra. O, como si al hablar del cine, Kracauer hubiera tomado prestadas las palabras de C. H. Butterworth sobre el material impreso: "Los libros de viajes, de ciencia, poesía, historia y ficción *se suceden y sumergen unos a otros con tan alarmante rapidez* que el hombre que se detiene un instante para tomar aliento y reflexionar está perdido" (Butterworth, 1870, pág. 501). Todo esto nos lleva de nuevo a la aseveración de Nietzsche de que los lectores –y nosotros podríamos agregar los espectadores de cine– son "talentos reactivos". En un ambiente donde distraerse es la regla, queda poco espacio para la contemplación: las respuestas son "reactivas" necesariamente y la capacidad de reflexionar es la víctima. Se infiere de allí que en tal ambiente las reacciones se experimentan ante todo como sensaciones, antes de ingresar en la mente consciente como reflexión; en otras palabras, la respuesta del lector o del espectador es inmediata y visceral, y se produce antes de que medie la actividad crítica de la mente.

Kracauer había argumentado que el cine "se abalanza sobre todos los sentidos con todos los medios posibles" ([1926], 1987, pág. 92), de la misma manera en que los relatos góticos, los de horror y la ficción sensacionalista helaban la sangre de los lectores, "acelerando los latidos de su corazón" (Mary Shelley [1831], 1992, págs. 7-8), como sucede con los actuales "hambrientos de páginas intensas que producen calambres" (Golder, 2000). El hecho de que los discursos sobre la fisiología de la lectura se repitan en las críticas al cine indica cierta correlación entre esos dos medios de entretenimiento. No obstante, lo principal es que pone de manifiesto una historia de la recepción que no coloca en primer plano solamente las consideraciones estéticas –o

las actividades circunscriptas a las facultades críticas– sino que otorga peso a lo que podríamos llamar una fisiología del consumo. Al haber llegado a este punto de la exposición, y a fin de esbozar las relaciones entre los *efectos* sobre el consumidor de medios antiguos, como la imprenta, y los de medios nuevos, vale la pena pasar revista al modo en que el cine mudo –medio que no recurría a la palabra hablada– utilizaba el cuerpo y se hacía sentir en él.

OJOS FATIGADOS Y OJOS HAMBRIENTOS

La afirmación de que el cine es "la simple y legítima continuación del libro y Edison, un nuevo Gutenberg" (Behne [1926], 1978, pág. 162)[3] puede entenderse de diversas maneras. Si la imprenta nos abrió las puertas de la modernidad, el cine –con su incesante torrente de imágenes en movimiento– se transformó en la forma de arte que encarnaba *por excelencia* el ritmo de la vida moderna. Mientras que la cultura impresa –a diferencia de la oral que apelaba al oído– comenzó a tiranizar los ojos (McLuhan, 1962, pág. 17), la cultura de la pantalla impuso un esfuerzo inédito a los ojos de los espectadores. Fijos en la pantalla, "los ojos están sobreexigidos", mientras que "la piel, la nariz, los oídos y todos los sentidos restantes quedan bloqueados" (Bloch [1914], 1984, pág. 315). Los espectadores de cine se quejan reiteradamente de "somnolencia, de inflamación ocular y dolores de cabeza" (Schönhuber, 1918, resumido en Hake, 1993, pág. 49) y los reformistas advierten que el cine puede "arruinar la vista de manera permanente" porque produce "una irritación de la retina generada por la confusión de imágenes" (Dr. Campbell, 1907, citado en Kirby, 1997, pág. 48). Ya conocemos comentarios fisiológicos similares de los tratados médicos que expresaban preocupación sobre los efectos de la lectura. Kant, por ejemplo, expresó preocupación exclusivamente por "el estado patológico de [sus] ojos" ([1798], 1992, pág. 211), que sentía "atacados desde todos los ángulos por las desdichadas extravagancias de los impresores" (*ibid.*, pág. 209), y reclamaba por ende cambios en los tipos y el diseño de las páginas. En cambio, el

3. Hay obras excelentes que recopilan escritos sobre las primeras épocas del cine, como Kaes (1978); Gütinger (1984); Schlüpmann (1990) y Hake (1993). Las traducciones del alemán en su mayoría me pertenecen.

profesor de estètica Konrad Lange no abrigaba "dudas de que el cinematógrafo nos ha deparado nuevos medios para fomentar la miopía y los estados nerviosos" (1912, citado en Schlüpmann, 1990, pág. 203). Como lo indica este comentario, no sólo el esfuerzo ocular afectaba a los espectadores; el cinematógrafo implicaba también "tensión nerviosa" (Gorky, 1985, pág. 229). Sin duda, esa es una de las razones por las cuales, quienes se oponían a los efectos perjudiciales del cine –como el neurólogo Robert Gaupp– veían pocas alternativas, salvo "exigir que el Estado elimine este *veneno* que socava la salud de nuestra juventud" (Gaupp y Lange, 1912, pág. 12; las bastardillas me pertenecen). Esa opinión es un eco de comentarios del siglo XIX que sostenían que los libros eran "opiáceos" ponzoñosos. Esas críticas –una relativa a los peligros de la lectura y la otra, a los riesgos del cine [*Kinogefahr*]– ponen de manifiesto que los riesgos se explican desde el punto de vista de la fisiología.

De hecho, los temores sobre los efectos perjudiciales del cine sobre la salud de los espectadores o, al menos, sobre el hecho de que los afecte de manera física, son tan viejos como el mismo cine. En este sentido, son muy reveladoras las reacciones del público ante el cinematógrafo cuando los hermanos Lumière lo presentaron por primera vez en 1895. Lo que demuestra la legendaria historia sobre el público que huía de la sala donde se exhibía *Arribo de un tren a la estación La Ciotat* no es tanto que los espectadores confundieran la imagen de la pantalla con un tren real que podía atropellarlos sino que reaccionaban movidos por un impulso corporal. Experimentaban el placer visual como una sensación física (*cf.* Littau, 2003, 2005). Como fuera, podía suceder que el público temiera que la locomotora en marcha los convirtiera en un "saco de carne destrozada", como pensó Máximo Gorki cuando asistió a la exhibición de los Lumière en Rusia (1896, citado en Leyda, 1983, pág. 408) y que "saltaran de sus asientos". "Algunos corrían hacia la salida", recuerda el director Yevgeni-Barchov (citado en Tsivian, 1994, pág. 136). Podía suceder que el tren de los Lumière hiciera "retroceder horrorizado" al público –como escribió un crítico de la Lorena– o que lo obligara a "lanzar gritos de terror" –como dijo otro crítico de Suiza (citado en Bottomore, 1999, pág. 187)–, y también podía ocurrir que los espectadores se quedaran sentados "con la boca abierta", como cuenta George Méliès que fue su caso (citado en Gunning, 1994, pág. 119). En todos las ocasiones, sus reacciones quedaban registradas primero, involuntariamente, en el cuerpo. Así, la respuesta a un peligro posible se presenta

como algo previo a lo racional: no es el producto de la ingenuidad que confunde la ilusión con la realidad sino el resultado de un olvido del yo consciente a favor del físico y, como tal, indicio de que el cine "afecta primordialmente los sentidos del espectador, comprometiendo su fisiología antes de que esté en condiciones de responder con el intelecto" (Kracauer [1960], 1997, pág. 158), antes de que tenga presencia de ánimo suficiente para reconocer, apreciar o analizar el efecto artístico.

LA FIEBRE DEL CINE

Ya fuera que el público saciara sus ojos con la carnicería de miembros destrozados en *Explosion of a Motor Car* (Cecil Hepworth, 1900), que experimentara terror con *How it Feels to be Run Over* (Hepworth, 1900), ya fuera que se mareara con las sensaciones cenestésicas de movimiento producidas por las *phantom rides*,[4] todos abandonaban la sala de exhibición satisfechos por haber experimentado una "conmoción que destroza los nervios" (Hans Rost, 1916, citado en Hake, 1993, pág. 13). La inclinación del cine por lo espectacular no pasó inadvertida en los primeros años de su historia. Ya entonces los críticos preveían que la cultura impresa quedaría sustituida por una cultura visual: "El apetito de los ojos [*Schaulust*], que se exacerba en el cine, disminuye el placer de la lectura" (Lux [1914], 1978, pág. 93). Un crítico de la época analiza los efectos del nuevo medio sobre la lectura como pasatiempo en estos términos:

> Ya no queremos enhebrar prosaicas letras para formar palabras poniendo a prueba la mente [...], deseamos disfrutar de la lectura en imágenes y hacerlo con facilidad de una sola ojeada [*flüchtig*] [...]. Abunda el placer de las imágenes; estamos más dispuestos ahora a mirar que a leer, y por esa razón todo el mundo acude hipnóticamente de buen grado al cine [...]. El público deja el árido libro en el estante; se leen distraídamente [*flüchtig*] los diarios y, por la noche, el apetito de imágenes se satisface en el cine (Anónimo [1910], 1979, pág. 41).

4. Para filmar *phantom rides*, se instalaba una cámara en la parte delantera de un vehículo en movimiento (por ejemplo, un tren) para dar a los espectadores la ilusión de movimiento a través del espacio.

Este fragmento es interesante por dos razones. Por una parte, anuncia que la industria del libro llegará a compartir el mercado del entretenimiento con el cine y los posteriores entretenimientos domésticos como la televisión, los grabadores y los DVD; por otra parte, el crítico evoca el apetito por entretenerse que Wordsworth deploraba ya cuando hablaba de la "sed de escandalosos estímulos" que advertía en su época. Así como los lectores estuvieron alguna vez ávidos de palabras o se hicieron adictos al placer de "embriagarse con novelas" (Austin, 1874, pág. 253), los que van al cine también están hambrientos de imágenes.

Muchos creían que el apetito de estímulos o el deseo de sensaciones [*Sensationslust*] era más fuerte que nunca. Según Máximo Gorki, al haberse acostumbrado al ritmo de la modernidad y al no percibir ya sus efectos, los hombres y las mujeres modernos "reaccionan cada vez menos ante las simples 'impresiones de la vida cotidiana' y anhelan con impaciencia cada vez mayor impresiones nuevas, fuertes, insólitas, abrasadoras y extrañas" (citado en Singer, 1995, pág. 99). Eso es, precisamente, concluye Gorki, lo que "el cinematógrafo nos da", tema que se repite en los comentarios del escritor alemán Friedrich Freska:

> En contadas épocas se ha experimentado tal voracidad por las imágenes [*Augenhunger*]. Este fenómeno ocurre porque el telégrafo, los periódicos y las líneas de comunicación nos han acercado el mundo. Atada a la silla, la gente de trabajo recibe un aluvión de imágenes de todas partes [...]. Por esa razón, nuestros ojos tienen hambre, y nada hay tan conveniente como el cinematógrafo a fin de satisfacerlo materialmente al menos. El apetito de imágenes es tan importante en nuestra época como lo fue antaño la papa, que permitió alimentar a multitudes crecientes de personas ([1912], 1984, pág. 98).

La asociación que hace Freska entre mirar películas y comer recuerda, desde luego, los discursos que comparaban la lectura con la comida, y sugiere que también el cine –parodiando lo que dice Nina Baym acerca de la novela– es *una sustancia que se incorpora al cuerpo y produce allí efectos que están fuera del control del espectador*. No sólo "la sala del cinematógrafo es un restaurante de comida rápida para satisfacer el apetito de imágenes" (Strobl [1911], 1984, pág. 52), un lugar donde nos ofrecen una "dieta de sangre" (Döblin [1909], 1978, pág. 38), sino que el alimento es insalubre para el consumidor. Así, ocurre con frecuencia que los espectadores que "sufren" ese ape-

tito de imágenes son también "dipsómanos" [*trunksüchtig*] (Hardekopf, [1910], 1984, pág. 45) o tienen tal "deseo de placer" –como dice el doctor Edward Rees– que pronto se ven arrastrados al "hábito del cine", costumbre más peligrosa que otras formas de adicción según este autor. "Ni la bebida ni el juego tienen tanto poder para destruir a la persona" ([1913], 1999).

Parecería que se hubiera dado un giro completo de 360 grados: lo que amenazaba la salud de la nación a fines del siglo XVIII seguía amenazándola a comienzos del siglo XX. Basta comparar lo que dice Rees sobre el "hábito del cine" con lo que se decía alrededor de 1800 sobre la "adicción a la lectura" [*Lesesucht*] para darse cuenta de que las novelas y las películas tienen efectos similares. Se había dicho que los lectores de 1789 estaban infectados por lo que Beneken denominaba "epidemia de lectura" [*Lese-Seuche*] y lo que Erwald en el mismo año tildaba de "fiebre lectora"; más de un siglo después se dijo también que los espectadores estaban afectados por una "epidemia cinéfila" [*Kinoseuche*] (Adolf Sellmann, 1912) y que miles de ellos sufrían la "fiebre del cine" (Max Prels, 1922),[5] padecían un estado "febril" que debilitaba su capacidad para "fijar su propio rumbo", como escribió Rees (1913). También se decía que, a consecuencia de ello, quedaban con la mente "endeble" o "sin vigor", o con el cerebro "debilitado", como sostuvo Austin que ocurría con el material impreso (1874, págs. 257, 251). En todos los casos, las adicciones, dolencias y enfermedades que se mencionaban obraban su efecto más allá del control consciente del consumidor.

EL PÚBLICO ENCANDILADO

En todo este capítulo, el supuesto fue que leer –ya fueran palabras escritas en una página, ya fueran imágenes en una pantalla– no implica solamente comprender sino también experimentar sensaciones. Ni la lectura ni mirar películas implican primordialmente un acto de interpretación. Como la historia nos lo ha demostrado, se trata, más bien, de actividades de las cuales Merleau-Ponty podría haber dicho que

5. Pueden hallarse referencias sobre las citas de Beneken y Erwald en König (1977, págs. 95, 104). En Schlüpmann (1990, pág. 203) se cita a Sellmann y en Hake (1993, pág. 52), a Prels.

apelan a "la totalidad de mi cuerpo como sistema de funciones perceptuales" (1962, pág. 319). Puesto que la tecnología de la imprenta y la del cine son reflejos la una de la otra en cuanto a la modalidad perceptual, parecería que la tecnología de cada época encarna el modo fisiológico-perceptual al cual responden los consumidores. Lo que no quiere decir que los lectores ya no se sientan afectados por los libros, en especial por la novela, que en su forma actual lleva ya varios siglos, ni que los aficionados al cine sean ya inmunes a los efectos de las películas. Es evidente que no sólo el cine de los comienzos –cuando era un medio novedoso– afectó a los espectadores de la manera en que los críticos describían. Las películas contemporáneas de acción, de catástrofes o de efectos especiales también suscitan respuestas corporales en el público. El cine pudo mantener e, incluso, intensificar esas conmociones visuales que hacen temblar todo el cuerpo, en gran medida gracias a la tecnología de efectos especiales que otro medio nuevo, la computadora, es capaz de generar. Con esa tecnología, se ha producido un incremento del metraje de películas espectaculares, a tal punto que esos filmes a menudo carecen de contenido narrativo y subordinan la trama a la excitación. Lo que cuenta es la veloz sucesión de imágenes espectaculares más que las líneas argumentales motivadas por la psicología y vinculadas a técnicas narrativas realistas.[6] Una vez más, entonces, una tecnología sin la cual nuestra época sería inconcebible promueve la reacción en lugar de la reflexión. El temor de que esas formas de entretenimiento atonten al público no es nuevo ni sorprendente pues Wordsworth ya había asociado los "éxitos de ventas" de su época con el empobrecimiento de las mentes. Si el romántico inglés hubiera vivido para ver los efectos del "cine de atracciones" (Gunning, 1990) o de su equivalente moderno, la película taquillera atiborrada de efectos especiales hiperreales generados por computadora, bien podría haber pensado que sus peores augurios se habían hecho realidad en la pantalla grande.

Al comentar las nuevas formas digitales visuales, que pueden dar a la imagen cinematográfica un "matiz de espectáculo ilusionista"

6. Tom Gunning utilizó la expresión "cine de atracciones" para referirse a las primeras películas (hasta 1908) que procuraban sorprender y estremecer al público. En sus comienzos, entonces, el cine fue un "cine de instantes" que "favorecía los estímulos visuales por encima del desarrollo narrativo" (1998, pág. 218).

jamás visto, Andrew Darley dice lo siguiente: "Son directas y unidimensionales, y remiten a muy pocas cosas, excepto su propia capacidad de adueñarse de la vista y los sentidos" (2000, págs. 107, 76). Como los juegos para computadora, esas películas crean "realidades virtuales" que modifican no sólo lo que concretamente vemos en la pantalla sino nuestra manera de experimentarlo. El cine de efectos especiales ofrece sobre todo movimiento y velocidad, nos lleva de un festín visual a otro, y plantea la misma pregunta que C. H. Butterworth formuló en 1870: "¿Qué mente no es propensa a caer en un estado de pesadilla y efervescencia ante esta danza de fragmentos inconexos de información transitoria?" (1870, pág. 503). Aunque Butterworth se refería a los innumerables fragmentos publicados en la prensa, vale la pena recordar en el contexto de la cultura digital su observación sobre "esta carrera a la velocidad del relámpago desde una región del caos a otra sin un solo intervalo que permita ordenar los pensamientos ni pasar por algún tamiz todas esas historias extrañas para colocarlas en el lugar que les corresponde" (*ibid.*). Vale la pena, sobre todo, porque nos ayuda a comprender que la tecnología tiene sin duda efectos sobre la fisiología y que esos efectos son producto de todo un abanico de medios: la imprenta, el cinematógrafo, la computadora.

MAREADOS EN EL HIPERESPACIO

El siglo XX –que se inició con el éxito del cine en las primeras décadas y finalizó con el de la computadora en la últimas– señala la transición de una cultura que se basaba en el papel a otra cuyo soporte es la pantalla. Así como el libro impreso trajo aparejados cambios en la transmisión, divulgación y consumo de textos, las nuevas tecnologías digitales –que permiten acceder de inmediato al material en cualquier parte del mundo, recuperarlo y publicarlo– modifican el modo de circulación de la información y la comunicación misma. De igual manera, las imágenes móviles tuvieron como resultado nuevas formas de entretenimiento, como el cine, y abrieron nuevos cauces para la educación a través de la televisión, y hoy en día la computadora está modificando nuestro modo de entretenernos y de aprender. Puesto que la computadora es una innovación tecnológica relativamente reciente, se plantean interrogantes sobre cuánto ha afectado ya nuestra manera de escribir, de leer e, incluso, de pensar.

La computadora generó nuevas formas de arte y entretenimiento pero en la actualidad, como estas nuevas formas aún no se han desarrollado, sólo podemos imaginar el futuro y no sabemos aún si las ficciones electrónicas se transformarán en un nuevo género que compita con la novela, si el "teatro ciberespacial" reemplazará al cine,[7] o si el ciberespacio –tal como lo imaginaron los escritores y directores de cine que hacían ficción científica– será algo más que ficción. Por el momento, sólo podemos afirmar con certeza que la computadora abre dos caminos para el futuro de la lectura y nuestra relación con los mundos artificiales: uno es el del hipertexto o los sistemas de hipermedios –que permiten a los usuarios acceder a textos, imágenes, películas y sonidos escribiendo algunos comandos o utilizando el *mouse*– y el otro es el de los entornos de realidad virtual, en los que el usuario se sumerge en el ciberespacio. Los especialistas en medios han trazado una línea divisoria entre los dos: la computadora como artefacto que "manipula símbolos" y la computadora como artefacto que "manipula la percepción". Jay David Bolter explica la diferencia de esta manera:

> En cuanto artefacto que manipula símbolos, la computadora es una tecnología de escritura que continúa la tradición del rollo de papiro, el códice y el libro impreso. En cuanto artefacto que manipula la percepción, prolonga la tradición de la televisión, el cine, la fotografía e, incluso, la pintura figurativa (1996, pág. 257).

Frente al hipertexto, el lector se parece al escritor que manipula textos e imágenes sobre la pantalla plana, mientras que, frente a la realidad virtual, la persona se transforma en un actor cuyos sentidos son manipulados por la interfaz neurológica con un entorno simulado por la computadora. Según esta perspectiva –si usamos la terminología de Marshall McLuhan–, en el primer caso se utiliza la tecnología como extensión del cuerpo, así como la pluma es una extensión de la mano; en el segundo caso, se utiliza la tecnología como extensión de los sentidos (McLuhan, 1964, pág. 99; McLuhan y Fiore, 1967). Lo

7. El "teatro del ciberespacio" se basa en una idea de Randall Walser (1990; véase Rheingold, 1992, págs. 189-93, 286). Como señala Benjamin Wooley, ya en 1990 se podían hallar ejemplos similares en las diversas galerías comerciales de entretenimientos (1992, págs. 161-2).

que implica que el hipertexto es primordialmente narrativo, mientras que la realidad virtual es primordialmente sensorial. Esta distinción se confirma cuando tenemos en cuenta las consecuencias diferentes de esos dos entornos electrónicos para los respectivos receptores. En el hipertexto, el acceso al material de lectura está mediatizado por la pantalla de la computadora que actúa como barrera entre el mundo en línea y el usuario (término mucho más acertado en este contexto que el de lector o, incluso, el de receptor). En la realidad virtual, el acceso al mundo simulado no está mediatizado, puesto que hay una respuesta directa a los estímulos del entorno virtual en el que están inmersos los usuarios. Además, el hipertexto se basa sobre todo, si no exclusivamente, en el alfabeto (más que nada porque depende del teclado de la computadora) y es bidimensional, como el material impreso; la realidad virtual, en cambio, se basa predominantemente en imágenes, igual que en el cine, que parecen tridimensionales como ocurre en las salas IMAX.* En este sentido, el hipertexto es interactivo y la realidad virtual es una tecnología de inmersión.

Sin embargo, se podría argumentar también que toda la tecnología implica inmersión porque habitamos un ambiente saturado de tecnología, para nosotros "imperceptible como lo es el agua para los peces" (McLuhan, 1969, pág. 22). Más aún, la tecnología de la imprenta no se limita a manipular símbolos sobre una página, a los cuales los lectores dan luego sentido, como sugiere Bolter. La verdad es que –como dijo I. A. Richards– "un libro es una máquina para pensar" (1960, citado en Duguid, 1996, pág. 78) y una novela "es una máquina para generar interpretaciones", como también dijo alguna vez Umberto Eco (1994, pág. 2). Pero el libro no es un mero mecanismo de producción de ideas y significados, también es una tecnología que –como lo demuestra con creces la historia del material impreso–, manipula las percepciones de los lectores en la medida en que afecta su sensibilidad y experiencia sensible. Si bien el material impreso, el cine y la computadora establecen relaciones muy particulares con el cuerpo de los usuarios y, en esa medida, inducen experiencias de "lectura" radicalmente diferentes, la cuestión radica en que todos esos

* IMAX (apócope de *Image Maximum*) es un formato de películas creado por IMAX Corporation de Canadá, que permite exhibir imágenes de mayor tamaño y mayor resolución que el cinematógrafo común. Estas películas también pueden proyectarse en tres dimensiones [n. de t.].

medios alteran nuestra relación sensorial con el mundo. Antes de hacer especulaciones sobre los efectos perceptuales de la realidad virtual, voy a decir algo sobre el modo en que los sistemas de hipertexto manipulan la percepción de nuestros sentidos.

El término "hipertexto" fue utilizado por primera vez por Theodor H. Nelson en la década de 1960 para subrayar las posibilidades que brindaba el procesamiento electrónico de textos, sistema que halló su realización más plena en la *World Wide Web* (Landow, 1996, pág. 227). A diferencia de los textos impresos y publicados en forma de libros, los hipertextos son virtuales y contienen señales [*prompts*] para el usuario –los hipervínculos– que les permiten navegar siguiendo su propio rumbo a través de un determinado texto o *corpus*, creando así redes de textos o imágenes relacionadas entre sí. Cada vínculo lleva a otros, y así hasta el infinito. Ya sea que los hipertextos tengan la forma de discos compactos autónomos, ya sea que tengan la forma de discos o de redes disponibles en línea, la práctica de lectura que fomentan no es lineal sino conectiva. Pues, aunque leamos un fragmento determinado de texto en la pantalla de esta manera, no avanzamos secuencialmente a través del hipertexto, como si éste tuviera un comienzo, una parte central y un fin: lo hacemos moviéndonos "multisecuencialmente", saltando de una unidad de lectura (denominada "lexia") a otra, de modo que cada segmento textual está unido a otro por medio de hipervínculos, proceder que genera nuevas e imprevistas conexiones entre los textos (*cf.* Landow, 1992, pág. 4). En este sentido, los lectores de hipertextos leen de manera intensiva *y* extensiva *a la vez* (recurriendo a la terminología que usó Rolf Engelsing para describir el cambio de los hábitos de lectura en el siglo XVIII, véase el capítulo 1), en la medida en que la tecnología les permite analizar con minuciosidad los vínculos intra y extratextuales del material o saltar de un texto a otro a gran velocidad.

La tecnología del hipertexto transforma en virtud aquello que los críticos señalaban como amenazadora costumbre general en los siglos XVIII y XIX: la lectura "fugaz" (Hoche, 1794, citado en Schenda, 1988, pág. 60) o "sin orden ni concierto" (Butterworth, 1870, pág. 510). El hecho de saltar entre textos diferentes o buscarlos tocando un botón y poder leer varios fragmentos en la pantalla simultáneamente evoca la figura de Sidney Smith, cuya neurosis consistía en "leer cuatro libros al mismo tiempo" (citado en Cruse, 1930, pág. 255). Parecería que Smith fue un precursor decimonónico de lo que luego hizo posible la tecnología de fines del siglo XX a escala mundial. Desde luego, el

caso de Smith también resume lo que temía un crítico de 1859: "El peligro de esta época en la que se escribe tanto es el de leer demasiado" (Doubleday, 1859, pág. 110). Por un lado, ese peligro se traducía en el temor generalizado de que se leyera sin discriminación y, por el otro, se explicaba como consecuencia del "gran descubrimiento moderno de que cualquiera puede escribir ficción vendible" (Shand, 1879, pág. 243). Debe hacerse notar que los lamentos sobre la facilidad con la que "cualquiera" podía imprimir una obra retornan en los comentarios actuales que deploran o ensalzan la facilidad con la que "cualquiera" puede producir documentos y hacerlos circular por Internet. Por lo tanto, los temores expresados en el siglo XIX acerca de que "el material impreso y la *promiscua* circulación de libros" (*ibid.*, pág. 238) transformaran al lector en alguien que "revolotea como un bailarín consumado" por encima de los libros (*ibid.* pág. 255) se ponen de nuevo en evidencia con respecto a la promiscua circulación de textos en Internet: según Howard Bloch y Carla Hesse, "la lectura electrónica evoca necesariamente imágenes de descontrol, incluso de promiscuidad" (1995, pág. 5).

Cuando George P. Landow llega tan lejos como para afirmar que "establecer vínculos que hacen de puente sobre las fronteras de los libros crea bibliotecas electrónicas, pero no libros electrónicos" (1996, pág. 226), su aseveración evoca el sueño de la biblioteca universal como "libro interminable", a la cual puede conectarse simultáneamente cualquier número de lectores de cualquier parte del mundo. Así, las futuras posibilidades del procesamiento electrónico de textos también se han interpretado como una pesadilla. Según Patrick Bazin (1996, pág. 162), aunque los usuarios cuentan con más opciones con respecto a lo que pueden leer y cómo hacerlo, su "deambular nómade" por el hipertexto corre el riesgo de desorientarlos. Así como los críticos del siglo XIX llamaban la atención sobre la "superabundancia" de material impreso (Austin, 1874, pág. 255) –que los hacía temer que el lector se "mareara" (Butterworth, 1870, pág. 502)–, los críticos del siglo XX temían que la falta de orientación propia de la era de la información fuera también consecuencia de un exceso de carga sensorial, en particular porque "literalmente no se puede aprehender un texto electrónico en su totalidad" (Nunberg, 1995, pág. 18). Es evidente que hay un tema digno de preocupación en este fenómeno, ya sea que la biblioteca electrónica pueda generar un tipo de orden que "permita a los lectores reaccionar ante el "vértigo del conocimiento ilimitado" (Bloch y Hesse, 1995, pág. 6), ya sea que sólo sirva para aumentar la

desorientación. Interesa destacar a este respecto que en una obra compilada por Bloch y Hesse, *Future Libraries* (1995), figuren artículos que, según los compiladores, "nos tranquilizan diciendo que no estaremos totalmente perdidos en las bibliotecas sin salas, sin autores, sin libros y sin lectores del futuro" (*ibid.*, pág. 12). Además de la desorientación y el mareo, hay otros efectos, más profundos, que se pueden prever en el proceso de transformación del mundo impreso en digital.

Si los conocimientos ya no están *contenidos* en el libro impreso ubicado físicamente en las estanterías, sino *diseminados* en redes, esta situación modifica sin duda nuestra trayectoria de aprendizaje (la adquisición de competencia simbólica) y también afecta la manera en que pensamos (la inducción de comportamientos cognitivos). En los sistemas de hipertextos, los lectores adquieren conocimientos haciendo incesantes conexiones entre datos afines y disímiles, un *modus operandi* "conexionista" que, según Bazin, fomenta la interdisciplinariedad. Como dice Landow, "la importancia de vincular materiales en los hipermedios estimula y favorece los hábitos de pensamiento relacional en el lector" (1991, pág. 83). Sadie Plant también hace hincapié en este proceso y considera que el "conexionismo" es una característica de sistemas como la red o, en realidad, del cerebro. Según dice esta autora, "la biblioteca virtual es un sistema de comunicaciones complejo en el que los contactos y empalmes funcionan como las sinapsis de [Donald] Hebb, que se refuerzan y adquieren mayor vigor cada vez que se producen. Los vínculos que no se utilizan pueden perder intensidad allá en el fondo, pero nada desaparece por entero" (1996, pág. 207). Si, para Landow, las nuevas tecnologías afectan el modo en que pensamos, para Plant se podría decir que están cambiando lo que constituye nuestro *hardware*: el cerebro. Puesto que todo sistema –ya sea el cerebro en cuanto sistema neuroquímico de sinapsis, ya sea la red como sistema cibernético de hipervínculos– "se modifica con cada conexión que se produce" (Plant, 1996, pág. 204), se infiere que la red, como el cerebro, es un sistema que se autoorganiza, en el que "las modificaciones materiales y el aprendizaje son procesos permanentes" (*ibid.*, págs. 204-5). Plant sugiere en estas páginas una correlación entre el funcionamiento del cerebro y el de una máquina que opera "en paralelo" y, por ende, cierta continuidad entre la inteligencia humana "natural" y la inteligencia "artificial" de la máquina, si no el borramiento de sus límites. En consecuencia, se sugiere así que un medio lineal como el texto impreso no puede

representar las complejas operaciones sinérgicas que utiliza el cerebro en su calidad de enorme red neural que funciona en paralelo. Lo que se puede expresar exactamente a la inversa diciendo que el texto impreso –medio que fomenta la linealidad– nos ha impuesto el chaleco de fuerza de un pensamiento lineal inconcebible en la cultura oral previa a Gutenberg. Parecería entonces que la computadora no sólo modifica la manera en que aprendemos sino que también afecta muy literalmente nuestras actividades mentales estableciendo nuevas conexiones en el cerebro, porque diseña de otra manera la organización y reproducción del conocimiento. Lejos de considerar que la tecnología se limita a producir *efectos* sobre la fisiología, la tesis de Plant sitúa la computadora y el cerebro en un continuo físico. Todo esto indica que las diferencias entre la tecnología de los hipermedios y la de impresión no pueden aprehenderse exclusivamente en función de sus distintos usos o de sus diferentes efectos sobre los usuarios, sino que deben encararse teniendo en cuenta la disparidad de organización fisiológico-perceptual que cada una de ellas implica.

(IN)CORPOREIDAD EN EL CIBERESPACIO

Los entornos de los hipermedios son virtuales, y se supone en particular que la realidad virtual satisface el deseo de dejar atrás el cuerpo material para existir como pura conciencia en un espacio que es virtual e inmaterial a la vez. Este énfasis en lo incorpóreo –como si el cuerpo fuera un exceso de equipaje cuando uno flota en el ciberespacio– proviene de una actitud mentalista que ha adoptado con excesiva rapidez la inclinación cartesiana por privilegiar la conciencia por encima de la materia. No se tiene en cuenta así que los usuarios experimentan sin duda sensaciones corporales cuando se enfrentan con la tecnología de las computadoras, sea que estén inmersos en el ciberespacio o que se limiten a teclear en la PC. No deberíamos olvidar entonces que la computadora en cuanto ventana al mundo virtual es un objeto tan material como el libro mismo, ni deberíamos olvidar tampoco que la tecnología tiene efectos físicos concretos, cuestión que omiten los que ven las tecnologías de computación según la perspectiva que Jean Baudrillard describió en *El intercambio simbólico y la muerte* como una transición de lo "táctil" a lo "digital" (1993, pág. 61).

La realidad virtual es una tecnología que promete brindarnos lo que Howard Rheingold describió como una "mezcla de mimesis y

mesmerismo" (1992, pág. 310). Munido de un casco, guantes y chaleco ajustado, el usuario queda atado neurológicamente a un mundo de ficción. Randal Walser, programador para la empresa Autodesk, explica en estos términos lo que puede ofrecer la realidad virtual y no pueden brindar otras formas de entretenimiento:

> Mientras que el cine se usa para mostrar una realidad al público, el ciberespacio se utiliza para darle a cada persona un cuerpo y un rol. Los impresos y la radio cuentan; el teatro y el cine muestran; el ciberespacio encarna [...]. El dramaturgo y el director de cine tratan de comunicar la idea de una experiencia; el creador de espacios virtuales intenta comunicar la experiencia misma (1990, citado en Rheingold, 1992, págs. 189, 286).

Esas cualidades han llevado a los críticos a equiparar la realidad virtual con una experiencia electrónica extracorpórea, un medio que los usuarios podrían usar para escapar de la rutina cotidiana. En cuanto realidad artificial, esta tecnología modifica nuestra conciencia de la realidad convencional, pero además ofrece una realidad alternativa: de ahí el escapismo que, en teoría al menos, haría posible. A menudo se habla de ella como de un espacio alucinatorio o se la describe como una forma de "LSD electrónico" (*cf.* Rheingold, 1992, pág. 353) porque se teme que los usuarios se transformen en adictos a lo que puede brindarles un mundo simulado en lugar del real, como se temió antaño que ocurriera con los lectores de novelas y los aficionados al cine. En un episodio de la novela de William Gibson *Count Zero* (1986), se evoca ese comportamiento adictivo cuando el personaje, Bobby Newmark, describe los efectos fisiológicos que tiene la estimulación simulada [*simstim*] sobre su madre: "Solía entrar con una botella envuelta bajo el brazo; ni siquiera se quitaba el abrigo e iba a sumergirse directamente en el Hitachi, regalando su cerebro durante unas buenas seis horas. Tenía la mirada perdida y, a veces, si el episodio era realmente bueno, se babeaba un poco" (1986, pág. 54).

La experiencia de esa mujer es un buen ejemplo del poder de inmersión que se vislumbraba en las nuevas tecnologías. Según explica Brenda Laurel, en la realidad artificial, "el potencial para la acción se ve aumentado desde el punto de vista cognitivo, emocional y estético" (1991, citado en Rheingold, 1992, pág. 286), porque la distancia entre el mundo ficticio y el mundo real del receptor se anula, y también porque el propio sujeto experimenta una "extensión" fisiológica y tecnológica. A diferencia de un lector o de una persona que ve cine, Martha Newmark –a quien se le ha incorporado quirúrgicamente un puerto de

computadora en la parte posterior de la cabeza– constituye literalmente un híbrido de sí misma y de la tecnología que utiliza. Así, la interfaz hombre-máquina que comenzó cuando los lectores tecleaban o manejaban el *mouse* para avanzar en las ficciones electrónicas, transforma al antiguo usuario de medios inmersivos –fueran ellos "*simstim*" o realidad virtual– en carne perfeccionada tecnológicamente, verdadera interfaz entre el cuerpo y la máquina. Martha Newmark no es exclusivamente humana ni exclusivamente máquina: es un *cyborg*.

CONSUMIDORES PASIVOS

En este capítulo he planteado varias cuestiones potencialmente polémicas: a) que los objetos materiales determinan los hábitos de lectura; b) que los lectores no se limitan a comprender significados sino que leen para experimentar sensaciones; c) que el cine fomenta las reacciones en lugar de la reflexión; d) que la tecnología reorganiza nuestras rutinas cognitivas y perceptuales. Como todas estas aseveraciones recuerdan el argumento de que no es la agencia humana sino la tecnología la que, en última instancia, tiene efectos sobre hábitos culturales como la lectura, la escritura y el pensamiento o incluso los determina, es posible que me acusen de practicar una forma de "determinismo tecnológico", uno de cuyos principales defensores modernos es Marshall McLuhan. Esta posición se opone, desde luego, a la ideológica adoptada por Raymond Williams y posteriormente por los estudios culturales, que rechaza la idea de que la tecnología pueda ser un agente del cambio cultural y hace hincapié, en cambio, que ciertas condiciones culturales hacen posible el cambio tecnológico.[8] Raymond Williams plantea la cuestión de esta manera:

> Si el medio –material impreso o televisión– es la causa, todas las otras causas, todo lo que los hombres ven habitualmente como la historia, quedan reducidas de inmediato a efectos. Análogamente, todo lo que en otros contextos es considerado un efecto y, como tal, sujeto a cuestiona-

8. El argumento más elaborado con respecto a las diferencias entre McLuhan y Williams se expone en Lister *et al.* (2003). En la sección 5.2 especialmente, Iain Grant reseña el determinismo tecnológico de manera bastante distinta de la que Williams le atribuye a McLuhan, haciendo uso de la causalidad no lineal en lugar de la lógica de la causalidad mecánica.

> mientos sociales, culturales, psicológicos y morales, queda excluido por ser algo que no es pertinente en comparación con los efectos fisiológicos directos y, por consiguiente, "psíquicos", de los medios en cuanto tales ([1974], 1990, pág. 127).

Para Williams, la tecnología no entraña efectos determinantes, como si estuviera fuera de un contexto cultural e histórico dado: más bien la tecnología misma es un efecto determinado por causas histórico-sociales, es decir, humanas en última instancia. Por el contrario, creo que es un error suponer que la cultura depende exclusivamente del uso que hacen los seres humanos de la tecnología. Hay un humanismo inherente a este argumento que se aviene cada vez menos al desarrollo tecnológico, desarrollo que carece de aplicaciones previstas de antemano (como el propio Williams admite) y de intenciones, pero que –según sostengo– induce efectos que están fuera del control de los usuarios. Por consiguiente, el supuesto de Williams de que somos *nosotros* los que usamos la tecnología o interactuamos con ella o, incluso, de que, en calidad de seres humanos, somos los únicos responsables de haberla inventado, implica una concepción muy estrecha de sus efectos. Estamos inmersos en la tecnología en todo momento de nuestras vidas, especialmente en el Primer Mundo. No podemos eludirla ni quedarnos fuera de ella como si sólo se tratara de arrancar un enchufe. Por el contrario, estamos tan sumergidos en la tecnología que la cuestión no reside en cómo la usamos o en cómo la dominamos, sino en el hecho de que ya nos ha invadido. Precisamente por esta razón he encarado la imprenta, el cinematógrafo y la computadora como objetos de indagación médica, neuropatológica y neurofisiológica, y he tenido en cuenta que cada uno de esos medios manipula al usuario perceptual y no simbólicamente. Mi preocupación principal no era indagar el contenido de cada medio (qué historia cuenta tal o cual novela, qué tipo de narración transmiten las imágenes o qué clase de textos, imágenes o ficciones ha engendrado o puede engendrar la computadora), sino averiguar cómo afecta el medio mismo a los que interactúan con él o, mejor dicho, cómo actúa el medio sobre los usuarios. Durante buena parte de la historia de la crítica hemos analizado la forma y el contenido de los textos. Tal vez sea hora de volver la mirada sobre su materia.

Williams contrapone la tecnología a la agencia humana, y la cultura a la fisiología, pero yo sugiero un argumento radicalmente distinto: puesto que ninguna cultura humana es concebible sin fisiología y

sin una tecnología que la haga posible, esos dos términos no se excluyen entre sí; por el contrario, cada uno de ellos presupone necesariamente al otro. No hay un abismo que separe los usos y los efectos del papel y la pluma, la prensa de imprimir, el cinematógrafo y la computadora: hay un corredor de transición que nos enseña que las máquinas han hecho de nosotros lo que somos, así como nosotros hemos hecho las máquinas. Creo que no sería errado afirmar que, en realidad, ese abismo es producto, en buena parte, de lo que se dice en los debates sobre la cultura popular.

Tal vez la argumentación que mejor ilustra lo que acabo de decir sea la de Janice Radway, cuyos textos tienen como blanco a los críticos culturales del siglo XX, que suponen que los consumidores de productos de la cultura de masas digieren libros casi sin pensar. Cuando analiza la manera en que "la metáfora del consumo" –que presenta la lectura como una forma de ingestión– ha sido utilizada por quienes procuran diferenciar los productos de la baja cultura de los de la alta cultura, descubre que "la metodología que ha surgido de equiparar los procesos de *comprensión* con los de la digestión contempla el objeto particular como algo que presuntamente digieren de forma inadvertida consumidores *pasivos*" (1986, pág. 11; las bastardillas me pertenecen). En primer lugar, su afirmación implica que la lectura es primordialmente una actividad de la mente, un proceso de comprensión mental. En segundo lugar, ella infiere que semejante "equiparación" necesariamente transforma al consumidor en alguien pasivo. Aunque la última afirmación es verdadera, sin duda, si partimos del supuesto de que todo lo que hacen los lectores (los "activos") es construir significado –en el sentido de que incluso podrían resistirse a los significados dominantes (los estudios culturales promovían la "resistencia del lector") o no construir significado (los tontos pasivos)–, ésta es la única conclusión lógica para alguien embarcado en una argumentación "mentalista" políticamente comprometida. Ese argumento pasa por alto el cuerpo en cuanto sede de conocimientos, se diga esto con respecto a las respuestas prerracionales o con respecto a las reacciones carnales o sensoriales de los lectores ante lo que leen. Si bien Radway se ocupa principalmente de la manera en que la "gente real" lee, no le interesan las sensaciones de la persona de carne y hueso sino la capacidad del consumidor para construir significado. No debe sorprender, entonces, que las referencias a la lectura como ingestión se interpreten conforme a los cauces literarios, es decir, figurativamente: como *metáforas* del consumo.

Como Raymond Williams, Radway niega también los efectos determinantes de los objetos materiales o, en términos más amplios, el "determinismo tecnológico". Veamos el siguiente fragmento en el cual critica los enfoques "deterministas" para estudiar al público:

> No sólo se supone que los objetos culturales son inalterables y están determinados de antemano en el sentido de que sus creadores los dotan de significado, sino que se piensa, además, que son determinantes. En otras palabras, tienen el poder de prescribir o controlar cómo los percibirán y comprenderán los compradores, y cómo los utilizarán. Así, se concibe a los seres humanos como entes pasivos y aletargados; de hecho, prácticamente faltos de entendimiento. Quedan reducidos a entidades puramente físicas, movidas mecánicamente por los objetos que se ponen en contacto con ellas o transformadas químicamente por los objetos que consumen (1986, pág. 11).

El objetivo de este capítulo era reseñar toda una historia de la escritura que ponía el acento en el hecho de que los consumidores habían sufrido una "transformación química" por obra del material de lectura. Sin embargo, este tema jamás se enfocó desde la perspectiva del humanismo, que hace hincapié en el papel que cumplen los creadores en el proceso de producción del significado o, a la inversa –como Radway en los fragmentos anteriores–, pone el acento en el público. Para esta autora, el público tiene respuestas negociadas de manera mucho más activa que lo que dejan entrever los supuestos elitistas que lo consideran "prácticamente falto de entendimiento". En este sentido, nunca se planteó la influencia de los creadores sobre los consumidores porque no era el creador sino la tecnología misma la que los transformaba. Lo que no implica que los lectores sean necesariamente criaturas pasivas que leen los libros en silencio, sin pasión ni emoción, ni que los espectadores sean tontos pasivos, inmóviles e inconmovibles. Las "tempestades fisiológicas" que arden en su interior (Gilbert Cohen-Séat, 1946, resumido en Kracauer [1960], 1997, pág. 159), que se manifiestan en cada lágrima, cada sobresalto, cada gemido o sensación de vacío en el estómago, son indicios de la medida en que "brega todo el cuerpo", según palabras de un inglés del medioevo.[9]

9. Estas palabras de Orderic Vitalis (citado en Ong, 1982, pág. 95) se refieren al esfuerzo físico de escribir en la Edad Media, pero pueden aplicarse a la fisiología de la lectura.

4. El lector en la ficción

Figura 5. Ilustración de *Belgravia* 5 (junio de 1868, pág. 66), revista que publicaba en entregas novelas de Dickens y de Hardy, entre otros autores. La imagen muestra uno de los efectos colaterales de la lectura: la mujer ha caído en trance imaginando el dichoso día de su boda.

"La irresistible atracción por lo triste, lo horrible y lo espeluznante es un fenómeno tan común de nuestra naturaleza que, cuando las penas y el temor nos asaltan, experimentamos atracción y repulsión a la vez." Estas palabras de Friedrich Schiller en su ensayo "Sobre el arte trágico" ([1792], 1970, pág. 30; la traducción me pertenece) subrayan los poderosos efectos del arte y se pueden aplicar por igual

al concepto de catarsis en la Antigüedad y al de lo sublime en el siglo XVIII. También se ajustan a las tiernas emociones que promete la novela sentimental y a los estremecimientos que causan las narraciones "góticas" o las novelas de misterio; son pertinentes para describir las tácticas de horror de la vanguardia del siglo XX y los escalofríos de las películas taquilleras de Hollywood, y seguirán siendo oportunas cuando hablemos de los estímulos multisensoriales de la realidad virtual. Desde luego, una cosa es admitir que una obra de arte imaginativa puede despertar nuestra compasión y hacernos lagrimear o que puede poner los pelos de punta a los lectores; o que una obra erótica puede incitarnos al punto de inflamar nuestras pasiones, y otra muy distinta es aquilatar la idea de que dejarnos llevar por la lectura puede ser mortal.

Sin embargo, en los siglos XVIII y XIX, había quienes opinaban así. Johann Adam Bergk escribió en 1799 que la lectura excesiva podía causar "hastío y muerte prematura" (1966, pág. 411), opinión que compartía en 1867 un crítico de *Sharpe's London Magazine*, quien advertía que la lectura utilizada para "matar el tiempo" era una manera eficaz de "cometer suicidio" (Anónimo, 1867, pág. 316). De la descripción que hizo Samuel Taylor Coleridge de los peligros de la lectura en sus conferencias de 1811-1812, se infiere que los culpables son la novela y la adicción de los lectores a este género, pues "cuando el hábito de leer novelas predomina, con el tiempo destruye todo el vigor de la mente; significa una pérdida tan absoluta para el lector que no merece recibir el nombre de pasatiempo sino de 'matatiempo' (1987, pág. 463). Estos comentarios no afirman solamente que, en lugar de vivir, los lectores preferían leer; aseveran que las novelas pueden perjudicar gravemente la salud y, por lo tanto, deben interpretarse literalmente en lugar de metafóricamente. La recepción por parte del público de novelas valiosas escritas por figuras literarias de reputación, como Johann Wolfgang Goethe, indicaba hasta qué punto la ficción podía ser mortífera o, como dijo el propio Goethe, qué "peligrosa" había sido su primera novela, *Los sufrimientos del joven Werther* (1949, pág. 192). Le preocupaba que los lectores impresionables se identificaran por demás con las tribulaciones de Werther y decidieran poner fin a su vida como el héroe de la novela, impulso que "al principio asaltó a unos pocos" –recuerda Goethe– y "luego hizo presa del público en general" (*ibid.*). En este caso, el suicidio es prueba del "pasmoso hecho de que algunos sienten demasiado como para seguir viviendo" (Mullan, 1996, pág. 250).

LOS PELIGROS DE LA LECTURA

¿Por qué se culpaba especialmente a la novela de poner en peligro la salud del lector e, incluso, la de la sociedad? ¿Por qué razón no cabía atribuir al moderno género novelesco las mismas propiedades curativas que Aristóteles asignaba a la tragedia, el género literario más venerado en la Antigüedad? ¿Por qué no era posible "devolver la salud" a quienes habían leído la trágica muerte de Werther para que alcanzaran ese estado de "alivio placentero" que Aristóteles mencionaba en *Política* (1342a4-15)? ¿Acaso porque la novela –forma de entretenimiento esencialmente privada– es casi por definición un género que permite huir del mundo en sentido figurativo y literal, a diferencia del teatro, que siempre es público y nos arranca de nosotros mismos? Una respuesta de índole privada –que está, por lo tanto, al abrigo de la mirada pública– ¿es más subversiva y más peligrosa para el Estado que una efusión pública de las emociones? ¿O los efectos potencialmente dañinos de la novela han de atribuirse al hecho de que "instala una 'cuarta pared'" (Habermas, 1989, pág. 50) y son, por ende, una característica estructural de su propia forma?

En *The Progress of Romance** (1785), uno de los primeros estudios comparativos sobre la novela y su antecedente, el relato fantástico-sentimental [*romance*], Clara Reeve nos da una pista al respecto:

> El relato fantástico-sentimental es una fábula heroica que habla de personas y cosas fabulosas. La novela es una pintura de la vida y las costumbres reales, y de los tiempos en que fue escrita. Con su lenguaje majestuoso y elevado, el relato fantástico-sentimental describe lo que nunca ocurrió y es probable que jamás suceda. La novela nos cuenta en lenguaje llano las cosas que suceden a diario ante nuestros ojos, las que pueden sucederle a un amigo, a nosotros mismos. Su perfección consiste

* A partir de este capítulo, la autora utiliza reiteradamente la palabra inglesa "*romance*", que tiene diversas acepciones: a) historia medieval basada en la leyenda que trata del amor caballeresco y relata aventuras, b) narrativa en prosa que presenta personajes imaginarios que toman parte en acontecimientos ocurridos en lugares o tiempos remotos, y tienen carácter de aventuras heroicas o misteriorsas y c) historia de amor. A fin de abarcar, dentro de lo posible, estos diversos matices, traducimos el término como "relato o novela fantástico-sentimental", que fue la forma predominante en el siglo XIX [n. de t.].

> en representar cada escena de manera tan fluida y natural –en hacer que nos parezca tan probable (mientras leemos al menos)– como para persuadirnos de que todo es real, al extremo de que nos sentimos afectados por las dichas y tribulaciones del personaje como si fueran propias ([1785], 2001, pág. 14).

La novela difería de formas anteriores de narrativa porque describía escenas de la vida cotidiana con un realismo que hasta entonces los lectores no conocían y que estaba, además, dirigido a ellos de un modo directo, también insólito. A diferencia de la tradición épica –que trataba de dioses poderosos, grandes reyes y valientes guerreros– y de los relatos sobre el amor cortés y heroicos caballeros, la novela reflejaba preocupaciones particulares bien conocidas por la clase media que estaba surgiendo. No sólo podía "relatar con sumo detalle las penas y la muerte de la gente común" (Thomas Laqueur, 1989, citado en Porter, 2000, pág. 288), sino establecer un vínculo estrecho entre personajes y lectores, a diferencia de las formas literarias anteriores, creando así nuevas posibilidades de identificación. El temor de que los lectores se sobreidentificaran con lo que leían, como le ocurrió a don Quijote (Cervantes, 1992, págs. 22-3), y tuvieran falsas expectativas sobre la vida, fue una preocupación general en el período de ascenso de la novela. Por lo tanto, la distinción que hace Reeve entre la novela y el relato fantástico-sentimental es de suma importancia: puesto que la novela consigue que todo parezca "natural" y "probable", acaba por "engañarnos" haciéndonos creer que la ficción es real. Esta característica fue la que preocupó a los críticos del siglo XVIII, quienes pensaban –como Samuel Johnson en 1750– que los hechos "inverosímiles" de los relatos anteriores eran menos peligrosos para el lector que las "observaciones precisas" de la novela ([1750], 1969, pág. 20). Pues si un lector –don Quijote, por ejemplo– que devoraba con avidez novelas caballerescas podía creer en lo *improbable*, otro igualmente voraz que leyera relatos *probables* estaba mucho más expuesto a confundir la ilusión con la realidad. O sea, en potencia, la novela es mucho más peligrosa porque "con ella se produce una duplicación de las operaciones miméticas: la novela imita la vida; el lector imita la novela" (Brantlinger, 1998, pág. 28).

El temor de que grandes sectores de la población que eran lectores voraces de novelas sucumbieran a ese mal que Matei Calinescu llamó "enfermedad mimética" cuando describió a don Quijote (1993, pág. 68) no era una preocupación exclusiva de la prensa que, a partir

del siglo XVIII, tomó sobre sus hombros la misión de vigilar el mercado literario en expansión. Tampoco se limitaba a los poetas que intentaban defender su antiguo arte contra el nuevo género, el verso contra la prosa, como fue el caso de Coleridge cuando escribió *Seven Lectures on Shakespeare and Milton*, 1811-1812), o de Wordsworth en el prefacio de las *Baladas líricas* (1800). En obras de ficción muy difundidas, también aparecen, una y otra vez, los debates los riesgos de la lectura. En el apogeo de la novela, hubo innumerables descripciones similares de los lectores de ficción,[1] de suerte que la lectura –proyecto educativo positivo para algunos– era para otros todo lo opuesto. La lectura enseña a Jude Fawley que se puede aprender más de la vida que de los libros, y ayuda a Jane Eyre a definirse como mujer. Mientras que los libros inician a algunos en el delito (Oliver Twist) o los ayudan a humanizarse (el monstruo de *Frankestein*), a otros el exceso de ficción los hace perder contacto con la realidad (Arabella) o los enloquece (don Quijote). Condenados a llorar de manera incontrolable (Lotte y Werther), atormentados por temores irracionales (Catherine Morland) o inflamados por pasiones ilícitas (Emma Bovary), los lectores de novelas pueden sucumbir al colapso nervioso, como muestran, paradójicamente, todas estas obras. Entonces, ¿el peligro de la lectura radica en *lo que* leemos o está vinculado al *modo como* leemos? (Como vimos en el capítulo 2, ese riesgo también tenía que ver con el *volumen* de lectura que se consumía en la era de la imprenta.)

En este capítulo quiero recorrer varias novelas europeas que plantean los peligros de la lectura desde distintas perspectivas. En particular, pretendo mostrar que ese peligro aparece asociado con la pérdida de control sobre el cuerpo, como si el cuerpo de la novela se trasvasara al cuerpo del lector.[2] En otras palabras, es peligroso leer ficción, según dicen estas novelas, no sólo porque el lector puede sobreidentificarse con lo que lee, sino porque la novela actúa de hecho en sentido exactamente opuesto al de la lectura seria, que "eleva al lector de

1. Pueden hallarse comentarios sobre los presuntos peligros sobre la lectura tal como aparecían en la ficción de Brantlinger (1998); Crosman Wimmers (1988); Flint (1993); Pearson (1999) y Peterson (1986).

2. Reformulo un comentario de Peter de Bolla con respecto al temor expresado por los teóricos del siglo XVIII de que el texto podía "'transportar' al lector a lugares peligrosos" (1989, pág. 250).

la sensación al intelecto", como dijo Hannah More (1799, citado en De Bolla, 1989, pág. 269). Análogamente, Coleridge decía que la novela "no mejora el intelecto y llena el espíritu de sensiblería y morbosidad, imprimiéndole un rumbo francamente contrario al cultivo de las facultades más nobles del entendimiento, su vigor y su grandeza" (1987, pág. 463). De esas críticas se infiere el temor de que la novela no apele al sentido común ni a nuestra facultad de comprensión sino a las sensaciones del lector. Si la lectura de novelas es un proceso sensual que se lleva a cabo en el cuerpo, su peligro reside en que los lectores pueden cerrar su mente absorbiéndose a tal extremo en la ficción e identificándose tanto con el texto que bien pueden sucumbir de manera animal a sus placeres, impedidos ya de transformarse en "criaturas racionales" porque continúan siendo "criaturas de sensaciones", para usar dos giros utilizados por Mary Wollstonecraft ([1790, 1792], 1994, págs. 101, 131).

EL LECTOR LACRIMOSO

La novela de Goethe *Los sufrimientos del joven Werther* (primera edición, 1774; edición revisada, 1786) debe entenderse en el contexto de una reacción contra el sobrio racionalismo de la Ilustración porque, para su autor, la experiencia del yo como tal se realiza a través de la sensación. Son los sentimientos también los que nos permiten tener compasión de otro individuo y los que hacen que los lectores compartan "las alegrías y aflicciones de los personajes de la historia como si fueran propias" (Reeve [1785], 2001, pág. 14). Puesto que las lágrimas son la manifestación física externa que expresa el sufrimiento propio, pero también la identificación con el padecer de otro, a través de ellas se relacionan los personajes entre sí, se vinculan los lectores con los personajes y, como veremos, los lectores con otros lectores. Como las personas que leían las novelas de Rousseau (véase el capítulo 3), los lectores de Goethe derramaban mares de lágrimas compadeciendo a Werther. El siguiente comentario hecho en 1774 por Wilhelm Heinse es una muestra de las reacciones de los lectores que lamentaban el loco amor de Werther por una mujer prometida con otro hombre:

> Para quienquiera que haya sentido o sienta lo mismo que Werther, los pensamientos se desvanecen como la bruma bajo el sol ardiente apenas

manifiesta sus sentimientos. El corazón está colmado y el espíritu desborda en lágrimas (citado en Rothmann, 2000, pág. 131; la traducción me pertenece).

La descripción suena como las propias palabras de Werther, en gran medida porque Heinse pertenecía también a la generación del *Sturm und Drang*. Como los héroes y heroínas de otras novelas que formaban parte de la cultura de la sensibilidad (*Empfindsamkeit*), y también como los lectores que se identificaban con ellos, el Werther de Goethe es profundamente sentimental. Con frecuencia, nos dice: "Ya no podía controlar mis emociones" ([1786], 1970, pág. 53). Guiado por su corazón y no por su mente, Werther es un auténtico hombre de sentimientos que, con un gesto casi nietzscheano, procura la disolución de su propio "yo" anhelando "rendir" todo su ser (*ibid.*, pág. 19). No sorprende que el olvido por fin llegue cuando apunta un arma contra su cabeza y acciona el gatillo.

Heinse era el tipo de lector que un crítico de *Lady's Magazine* hubiera descripto como excesivamente "sumergido en las emociones de simpatía que inspiran las penas de Werter [*sic*]" (Anónimo, 1812, pág. 222). El autor de esa nota culpa a Goethe por crear un "héroe y una heroína tan encantadores" que "la inmoral tendencia de la obra no despierta ningún sentimiento de aversión" (*ibid.*). La forma literaria más conveniente para suscitar esa simpatía que el crítico juzga tan censurable es la novela epistolar. Puesto que en "la era del sentimentalismo", dice Jürgen Habermas, "las cartas eran el vehículo para los 'desbordes del corazón'" y se leían por lo tanto "prácticamente llorando" (1989, pág. 49), esa forma literaria como ninguna otra anterior permitía la intimidad más estrecha entre quienes escribían y quienes leían. Como *Pamela* de Richardson (1740) o *La nueva Heloísa* de Rousseau (1759) –que tenían todavía gran influencia en la época en que se escribió *Werther*–, la novela de Goethe recurre a esa forma literaria porque permite que el lector comparta las ideas y los sentimientos más recónditos del personaje. Por ende, si el objetivo es conseguir que el lector sienta lo mismo que un personaje o, al menos, que acompañe sus sentimientos (*Mitgefühl*), eso es precisamente lo que sucede en la escena culminante de amor prohibido, cuando las "afines emociones" de Lotte y Werther se transforman en pasión amorosa. Es de crucial importancia que una obra literaria desencadene ese momento de pasión, como ocurría con Paolo y Francesca en *La divina comedia* de Dante Alighieri (escrita alrededor de 1314 e impresa

en 1502). En la novela de Goethe, Werther lee fragmentos de los cantos de Ossian traducidos por él mismo:

> Un mar de llanto arrasó los ojos de Lotte y alivió su atribulado corazón interrumpiendo la lectura de Werther, quien arrojó las hojas, aferró su mano y derramó amargas lágrimas. Lotte se apoyó en la otra mano y cubrió sus ojos con un pañuelo. Los dos se hallaban terriblemente agitados. Sentían su propia desgracia en el destino de los héroes, la sentían al unísono, unidos por las lágrimas. Los labios y los ojos de Werther se incendiaron sobre los brazos de Lotte; un temblor la estremeció por entero [...]. El mundo dejó de existir para ellos (Goethe [1786], 1970, pág. 88).

Como los amantes de Dante, que cuentan que "aquel día no continuamos leyendo" (*Inferno*, Canto V, 138), Werther y Lotte se pierden el uno en el otro, aunque sólo por corto tiempo. Según indican las sentidas respuestas que suscitó la novela al publicarse, la lectura empática de los dos protagonistas augura ya esta reacción. Los protagonistas de la novela comparten los sufrimientos de los personajes de los poemas de Ossian y los lectores de *Werther* comparten los de ellos.[3]

Desde la perspectiva de hoy, es irónico que Werther y Lotte ardieran de pasión con la lectura de una obra que, si bien fue considerada "la poesía del corazón" (Blair [1763], 1996, pág. 209), resultó ser un fraude, aunque Goethe no lo sabía. Es ya célebre el hecho de que esos poemas no eran una balada folclórica perdida: James Mcpherson no los encontró y tradujo del gaélico sino que los escribió él mismo. Que no fueran "originales" sino falsificaciones no empaña de manera alguna –como ha sostenido Martin Swales– la intensidad de las emociones que se encendieron en la pareja (1987, pág. 42). En todo caso, subraya el poder de la literatura sobre la imaginación de los lectores. Análogamente, no se puede explicar el efecto de *Werther* sobre los lectores por el hecho de que Goethe se haya inspirado en circunstancias de su propia vida (*cf.* Goethe, 1949, págs. 189-91). Tampoco se explica la intensa reacción de los contemporáneos ante la novela porque "no sólo se sentía que Werther era fiel a la vida sino que se sabía

3. Lo mismo puede decirse de Dante. Al oír el relato de Francesca, el narrador derrama lágrimas (115-117) y agrega luego: "De piedad desfallecí como si muriese / y caí como los cuerpos muertos caen" (pags. 141-42).

que lo era" (Swales, 1987, pág. 108). En suma, poco importa que un texto sea un fraude o un original, que se base en hechos reales o ficticios: cuando se trata de literatura, la actitud de los lectores debe ser tal que no sólo estén dispuestos a suspender la incredulidad sino proclives también a dejarse afectar por lo que leen. En el siglo XVIII, la receptividad ante los afectos era cosa común e, incluso, se cultivaba.

Sin embargo, no es cierto que los lectores de *Werther* compartieran necesariamente las emociones de los personajes o vieran su propia vida reflejada en la novela. Así lo indica lo que dijo el escritor alemán Ludwig Tieck sobre su propia reacción cuando leyó *Werther* en su juventud. Al recordar esa lectura en 1828, dice que estuvo "bañado en lágrimas" durante "cuatro semanas", pero que esa emoción no se debía a que compartiera los sufrimientos de Werther o su destino, es decir, a que se identificara en exceso con el personaje, sino exactamente a lo opuesto: como carecía de una disposición semejante, lo acongojaba no parecerse lo suficiente a "ese hombre" (citado en Swales, 1987, pág. 58). El hecho de que Tieck no sintiera lo mismo que Werther indica que la respuesta emocional del lector no se origina necesariamente en la similitud de sentimientos; también puede ser producto de la distancia que hay entre el personaje y quien lee. En tal caso, la reacción no es por necesidad resultado de la sobreidentificación, es decir, de una identificación excesiva, sino de una identificación conativa, o sea, del deseo de parecerse al personaje.

Si bien Tieck no sentía lo mismo que Werther, aunque abrigaba sentimientos *hacia* el personaje, también los tenía *acerca* de los particulares sentimientos de Werther. Los sentimientos de esta última clase no se inscriben en el ámbito de las emociones desencadenadas espontáneamente, pues requieren la distancia de un juicio que se fundamenta en la comparación con Werther. Ahora bien, cualesquiera fueran los sentimientos de Tieck *hacia* el personaje, lo que importa es que los expresaba como *tales*: lloraba, lo que implica que no divorciaba la mente del corazón ni situaba la lectura exclusivamente del lado de las emociones, fuera del reino de la razón. Es evidente que la experiencia de Tieck no coincide con la de otros lectores –como Heinse, por ejemplo (que experimentaba una identificación íntima con Werther)–, lo que significa que la novela no despertaba las *mismas* respuestas en lectores *diferentes*. No obstante, la respuesta sigue siendo *la misma* en la medida en que Tieck también se sintió conmovido hasta las lágrimas. Por lo tanto, aun cuando no se identificara con Werther, bien podía ser que coincidiera con otros lectores, que llora-

ban porque eso era lo que se solía hacer en la era del sentimentalismo. Así, cuando el lector se ponía en contacto con un texto sentimental, la expectativa era leer con lágrimas en los ojos, hecho que se confirma cuando nos enteramos, por ejemplo, de que la lectura de Ossian hizo que Werther y Lotte se "unieran en el llanto" (Goethe [1789], 1970, pág. 88). Si Tieck no se reconoce en Werther pero –como sugiero ahora– coincide en su reacción con otros lectores sentimentales y se "une" a ellos en el llanto como Lotte y Werther en la novela, este hecho indicaría un terreno sin solución de continuidad entre los lectores reales y los ficticios. Como esta exposición lo demuestra, no tiene sentido tratar de separar a los lectores reales de los ficticios en el nivel teórico, argumentar que sólo hay respuesta auténtica en unos y no en los otros, en la autorrepresentación de los lectores reales y no en las representaciones construidas por quienes leen en la ficción, porque no hay solución de continuidad entre las dos representaciones en el nivel afectivo. Dentro o fuera de la ficción, la lectura en la era del sentimentalismo implicaba leer con sensibilidad, en el nivel emocional y en el fisiológico también.

Werther usaba un famoso chaleco amarillo que adoptaron sus admiradores para expresar y manifestar ante los demás los lazos de simpatía que los unían a su héroe literario. Tan preocupadas estaban las autoridades de Leipzig por las manifestaciones de la fiebre wertheriana, que el ayuntamiento de la ciudad prohibió vender la novela y también ataviarse al estilo de Werther. La prohibición entró en vigencia en 1775 y sólo se levantó cincuenta años después (*cf.* Swales, 1987, pág. 97). La actitud de quienes usaban chalecos amarillos como Werther demuestra que había adquirido carácter público algo que en una sociedad civil racional debía quedar erradicado totalmente o, en el peor de los casos, debía limitarse al ámbito privado: las indomeñables pasiones. Al eliminar de la esfera pública por la fuerza demostraciones afectivas como las que despertaba Werther, las autoridades de Leipzig les otorgaron de hecho el carácter de retos al orden social. En su intento por aprisionar los afectos en la esfera privada, también los particularizaron pues les adjudicaron un cuerpo, y un cuerpo femenino, puesto que era privado. De ahí que la lectura de novelas, especialmente en público y con lágrimas en los ojos, fuera un manifiesto rasgo de feminización.

Hay pocas dudas de que la lectura de novelas era un pasatiempo dilecto entre las mujeres. En efecto, desde sus comienzos, se vinculó a la novela con las mujeres más que con los hombres. Cuando el

novelista Friedrich Schlegel declaró en 1794 que "en general, la novela es femenina" (1997, pág. 399), esa asociación entre el género femenino y un género literario –sumada al hecho de que las novelas, estrechamente vinculadas a la esfera privada y doméstica, eran un medio ideal para las incipientes mujeres escritoras– significaba que la nueva forma de literatura era sospechosa por partida doble: porque era literatura de segunda clase, que procuraba un escapismo irreflexivo, y porque a menudo era obra de mujeres o estaba destinada al segundo sexo, aparentemente incapaz del grave pensamiento racional. Además, la creencia generalizada de que "la razón es de los hombres; el sentimiento, de las mujeres" (Novalis [1795-1796], 1997, pág. 382) alimentaba el temor de que la supuesta emotividad de las mujeres las arrastrara a sobreactuar lo que leían. Alexander Walker explicó de esta manera la cuestión en debate: "La *sensibilidad* de la mujer es excesiva" porque "la afectan enormemente muchas sensaciones que en los hombres son tan débiles que no merecen atención" (1840, citado en Flint, 1993, pág. 54). Por consiguiente, en vista de estas suposiciones, era de esperar que las críticas a la lectura estuvieran dirigidas al público femenino. Así, el temor a la sobreidentificación, a la exaltación y a la hipersensibilidad habrían de expresarse en la forma de prédicas que aconsejaban a las mujeres cómo debían leer.

EL LECTOR ATERRADO

Uno de esos textos didácticos –que no tiene la forma de sermón sino de novela– es *La abadía de Northanger*, de Jane Austen, publicada en 1818, un año después de la muerte de su autora, pero escrita entre 1798 y 1799. Esta novela es una reelaboración de *La mujer Quijote* (1795) de Charlotte Lennox, obra que satiriza la lectura de novelas fantástico-sentimentales y es, a la vez, una reformulación del *Quijote* de Cervantes. Como Arabella, la protagonista de Lennox, Catherine Morland en la novela de Austen interpreta siempre mal lo que lee y debe hacer un aprendizaje, aunque a través de una dulce autorrealización en lugar de un brutal lavado de cerebro (de modo que el texto de Austen está libre del tono exageradamente didáctico que adopta Lennox). Como Arabella, Catherine lee en exceso, aunque prefiere las novelas góticas a las sentimentales, porque en la época en que Austen empezó a escribir ese libro, la ficción gótica –surgida apenas en la década de 1760– se había transformado en un verdadero

furor. Esos relatos que hablaban de supersticiones, engaños, corrupción, inmoralidad, transgresión y de todo lo maligno, eran algo así como el lado oscuro de todos los valores proclamados en la época ilustrada: el conocimiento, la razón, la moral, las convenciones y la conducta civilizada (*cf.* Botting, 1996, págs. 1-2). Producto de la Ilustración en la medida en que procuraba resolver y explicar los misterios al final del relato, la novela gótica implicaba también una reacción contra ella en la medida en que coartaba el pensamiento racional al extremar sentimientos irracionales de terror. En otras palabras, podía "causar efectos casi sin intervención de la voluntad" (Johnson [1750], 1969, pág. 22). Aunque Samuel Johnson hizo este comentario refiriéndose a la novela en general, según Patrick Brantlinger sus palabras son "proféticas" con respecto a las narraciones góticas (1998, pág. 28). Como esos relatos se idearon para causar terror, nuestra reacción ante ellos es inmediata, involuntaria y visceral. El lector no puede más que estremecerse y temblar.

En este sentido, la narrativa gótica apelaba a la "sed de escandalosos estímulos" que Wordsworth criticaba en su época ([1800], 1974, pág. 130). Su popularidad indicaba "que los guardianes del gusto perdían el control de la producción literaria a manos del público lector", situación preocupante para algunos, como señala Fred Botting (1996, pág. 47). Gracias a la proliferación de bibliotecas circulantes que prestaban libros por poco dinero, la clase media lectora podía buscar estímulos, no ya en la literatura sentimental sino en las historias de terror. Si *Werther* despertaba una identificación empática de los lectores con los personajes, que se apoyaba en el dolor y el sufrimiento, con la ficción gótica se producía una compenetración con los "peligros y albures" que corrían los personajes.[4] El cambio de atmósfera del *pathos* al terror amplió el abanico de sensaciones físicas y emociones que se pueden experimentar al leer. Para el lector, "la única diferencia" consiste en que "el grito sofocado reemplaza a las lágrimas como unidad medible de la respuesta" (Mudrick, 1976, pág. 75). No pretendo decir que la novela gótica reemplazara a la sentimental, pues los dos géneros se superpusieron en gran medida, pero el espec-

4. David H. Richter llega al extremo de afirmar que los lectores de relatos góticos podían identificarse más fácilmente con los "peligros y albures" que corrían los protagonistas porque la novela sentimental ya los había preparado para una respuesta empática (1988, pág. 127).

tro de reacciones de los lectores se diversificó e intensificó durante el siglo XIX, pese a las advertencias de la prensa, con el posterior acicate de sobresaltos y estremecimientos que repartió la ficción sensacionalista que habría de surgir en la década de 1860 (*cf.* Cvetkovich, 1992; Brantlinger, 1998, págs. 142-65; Flint, 1993, págs. 274-93).

Dicho esto, es necesario aclarar que *La abadía de Northanger* no es una novela gótica. Es una parodia de los efectos que causa ese género, en particular, los efectos sobre el lector, e ilustra esas situaciones de miedo y de terror que Edmund Burke calificó de deliciosas sensaciones.[5] En este sentido, la reacción de Catherine ante *The Mysteries of Udolpho* (1794), novela de Radcliffe que ella lee con tanta avidez como terror, es un ejemplo de la experiencia que deparaban los relatos góticos y tiene por resultado "una imaginación exacerbada, inquieta y aterrorizada" (Austen [1818], 1995, pág. 47). Los efectos inmediatos sobre Catherine son somáticos; los "efectos secundarios" –que la novela también analiza– son quijotescos porque la protagonista comienza a conducirse en el mundo que la rodea como lo haría una heroína gótica. Cuando la invitan a hospedarse durante algún tiempo en la abadía de Northanger –crujiente hogar ancestral de los Tilney que Catherine imagina "exactamente igual a los de los libros"–, no reacciona como si la casa fuera un edificio que lleva las huellas de la historia sino como si rondaran en ella los fantasmas de la ficción, a pesar de que le han advertido socarronamente que vivir allí exige "nervios capaces de soportar paneles y tapices corredizos" (*ibid.*, pág. 138). Su primera noche en el lugar se transforma en una aventura gótica cuando, en medio de una violenta tempestad, descubre un "manuscrito precioso" cuidadosamente oculto. Desde luego, durante todo el tiempo, su "corazón latía alocadamente, le temblaban las rodillas y tenía las mejillas pálidas" (*ibid.*, pág. 148). Sólo con la fría luz de la mañana, cuando sus "ávidos ojos echaron una rápida ojeada" al documento que había hallado, Catherine se da cuenta con horror que tiene "entre las manos un billete del lavadero" (*ibid.*, pág. 150). Este incidente, sumado a la sospecha de que el dueño de casa, el general Tilney, es culpable de un crimen odioso –haber asesinado a su esposa

5. En su obra *A Philosophical Enquiry* (1757), Burke intenta comprender el asombro y sobrecogimiento que produce lo sublime en la naturaleza y el arte. El género gótico apela también a la comprensión de la naturaleza sublime del terror.

o mantenerla prisionera en secreto–, significa para la protagonista un punto de inflexión. Sólo después de que Henry Tilney –hijo del general y objeto del interés amoroso de Catherine– la conmina a tener en cuenta su "propio sentido de lo probable" (*ibid.*, pág. 171), y dejar de lado sus infundadas sospechas, comienza Catherine a reconsiderar sus acciones y reacciones. Cuando llega a la conclusión de que "ella misma" creaba sus delirios porque "aun antes de llegar a la abadía anhelaba tener miedo" (*ibid.*, pág. 173), reconoce que esas expectativas podían "atribuirse a la influencia del tipo de lectura que se había consentido" (*ibid.*, pág. 174).

La novela de Austen no sugiere que haya nada de malo en *lo que* Catherine lee, sino que *su manera* de leer es problemática. Tampoco insinúa que leer novelas sea actividad exclusiva de las mujeres (Henry le dice a Catherine que se equivoca al pensar que él no tiene interés en las novelas de Radcliffe o no las ha leído). Tampoco sugiere Austen que leer novelas *per se* sea una actividad perniciosa. Al final del capítulo 5, por ejemplo, la voz de la autora en primera persona interrumpe la narración para defender de manera incondicional la novela desde la perspectiva del novelista. Por lo tanto, no es inevitable que la lectura de novelas sea perjudicial, siempre que las obras nos enseñen algo, como lo hace, precisamente, *La abadía de Northanger*. En su calidad de *Bildungsroman*, el libro reseña la formación de Catherine. De paso, también nos instruye a nosotros: los lectores deben evaluar con cuidado si las acciones y los móviles de ciertos personajes son de fiar o no, y deben ajustar sus propios sentimientos conforme a sus nuevas apreciaciones. Desde el mismo comienzo, la novela de Austen nos mantiene a distancia de la protagonista. Cuando aparece por primera vez Catherine, la autora no la presenta como una heroína –según cabría esperar ateniéndonos a las convenciones novelísticas–; la presenta como una antiheroína, ni demasiado lista ni demasiado bonita (Austen [1818], 1995, pág. 13). Así, en lugar de crear un vínculo de simpatía entre Catherine y el lector, la novela allana el camino para que la juzguemos en lugar de identificarnos con ella. De hecho, el tono mismo de *La abadía de Northanger* –ya sea irónico, paródico o preceptivo– está ideado para crear esa distancia entre nosotros y la novela que Catherine no tiene. *La abadía de Northanger* se propone dar una lección a las lectoras mujeres sobre cómo hay que leer, y lo hace no sólo mediante el contenido sino también a través de la forma. Como obra que conscientemente pone en primer plano las convenciones de la ficción e indaga las reacciones del lec-

tor, nos vuelve conscientes de la novela en cuanto artificio y nos hace advertir nuestro proceder como lectores. Como otras novelas cuyas protagonistas son mujeres que leen, *La abadía de Northanger* "llama la atención de la lectora sobre las consecuencias de su propio proceder y la hace tomar conciencia de sus expectativas frente a un texto" (Flint, 1993, pág. 256).

EL LECTOR APASIONADO

Una lectora que no aprende de sus errores es la protagonista de *Madame Bovary* (1857), novela escrita por Gustave Flaubert cincuenta años más tarde. A diferencia de Catherine, cuya formativa experiencia determina su ingreso al seguro refugio del matrimonio –donde es de presumir que llevará una vida feliz–, Emma Bovary comprueba cuán vacía y carente de pasiones puede ser la vida de casada. A diferencia también de Isabel Gilbert,[6] que se limita a coquetear con la idea de una aventura extramatrimonial y aprende a amar a su marido, Emma termina en el adulterio. Sus lecturas tienen mucho que ver con su evolución. No es infeliz como Werther porque no puede estar con el amado sino porque no puede hallar el verdadero amor romántico: su vida concreta jamás estuvo a la altura de los libros que leía y los héroes jamás se parecieron a los amantes que tuvo. El destino de Emma, precisamente, fue encarnar los males a que se refería Mary Ann Evans (cuyo seudónimo era George Eliot) cuando escribió en una carta de 1839 "me llevaré a la tumba las enfermedades espirituales que me han contagiado [las novelas]" (citado en Flint, 1993, pág. 219). Pese a los intentos por impedirle sacar libros en préstamo de una biblioteca, actividad que su suegra considera nada menos que un "comercio venenoso" (Flaubert [1857], 1992, pág. 101), Emma sigue "absorta leyendo novelas, libros malsanos" (*ibid.*). Las numerosas perturbaciones nerviosas que sufre se deben también a su adicción a la lectura, que la envenena lentamente, de suerte que el arsénico que ingiere al final sólo acelera su muerte.

6. Isabel Gilbert es la heroína de una novela de Mary Elizabeth Braddon que tuvo un éxito enorme: *The Doctor's Wife* (1864), reelaboración de *Madame Bovary* publicada antes de que la novela de Flaubert fuera muy conocida en Gran Bretaña.

Emma lee novelas sin preferencia por ningún género específico, pero, a diferencia de Catherine, su hambre de lectura es tan feroz y descontrolada que parece gustarle cualquier cosa impresa: la *Biblia*, anuncios, reseñas de fiestas, "libros extravagantes colmados de escenas trilladas" y "aventuras sangrientas" (Flaubert [1857], 1992, págs. 45, 235). Emma es un producto genuino de la cultura de la imprenta y también prototipo del consumidor. Menos interesada en la calidad que en la cantidad, en el estilo que en la trama, lee solamente para obtener gratificación inmediata: "De todo tenía que obtener algún provecho y descartaba por inútil todo lo que no se prestaba a la satisfacción inmediata de su corazón" (*ibid.*, pág. 28). No sólo "imaginaba vínculos" entre la vida real y los amantes de la ficción (*ibid.*, pág. 45): había tal intensidad en su manera de leer, tan absorta quedaba en la lectura que "era la amante de todas las novelas, la heroína de todos los dramas, la indefinida *ella* de todo libro de poemas" (*ibid.*, pág. 215). Como es evidente en el episodio de la ópera, el impulso de identificarse llega aún más lejos pues no se limita a reconocer "el eco de su propia conciencia" en la voz de la heroína en el escenario (*ibid.*, pág. 181); carece a tal punto de distancia con respecto a lo que ve, que se enamora del héroe de la ópera antes de que se apodere de ella la "loca idea" de que él "no deja de mirarla" (*ibid.*, pág. 182). No sólo traslada su propia vida a la ficción que se desarrolla en escena; quiere que su vida se parezca a la representada en la ficción. Más aún, la lectura lleva el drama a su existencia y así se ilustra su inclinación por vivir la vida como si fuera ficción.

Por un lado, Emma lee con enorme intensidad y queda absorta en los libros. Por el otro, lee tanto que su manera de leer sólo puede ser desigual. Así, "el libro que tenía entre manos seguía el mismo rumbo que sus labores de aguja, que abarrotaban el aparador, todas a medio terminar: retomaba el libro, lo dejaba, seguía con otra cosa" (Flaubert [1857], 1992, pág. 100). Esta descripción indica que era la lectora moderna paradigmática que ya encontramos en el capítulo 3: adicta a los libros y de temperamento nervioso, lee como enajenada, revoloteando. Al buscar siempre estímulos y excitación, pasa de una página a otra, de un libro a otro; y utiliza la ficción para "encender sus pasiones" (*ibid.*, pág. 30) y alimentar sus "impuros anhelos" (*ibid.*, pág. 76). Desea una vida que "haga florecer los sentidos" (*ibid.*, pág. 34). Puede ocurrir que caiga en trance leyendo un libro (*ibid.*, pág. 47) o que chille de terror (*ibid.*, pág. 235), que se "estremezca de pies a cabeza" como sucede en la ópera, "como si el arco de los violines

rozara sus nervios" (*ibid.*, pág. 180), que "clave las uñas en el terciopelo del palco" (*ibid.*, pág. 181) o que llegue casi al desmayo por las "palpitaciones que la sofocan" (*ibid.*, pág. 183). En todos los casos su placer es corporal. Por lo tanto, su interés en la ficción "tiene raíz en inclinaciones sensuales más que cognitivas" (Felski, 1995, pág. 84). Esa actitud transforma incluso su relación con la religión y con los textos ostensiblemente instructivos, que ella convierte en prolongaciones de sus fantasías románticas y sensuales (*ibid.*, pág. 27).

Ahora bien, ¿cómo leemos nosotros, lectores, la novela de Flaubert? El estilo narrativo de este autor oscila entre la "comprensión" y la "ironía" (*cf.* Crosman Wimmers, 1988, pág. 58), de modo que a veces pone al lector a favor de Emma y, otras veces, contra ella. La técnica narrativa de la novela presenta "una conciencia subjetiva sin 'punto de vista', que acompaña con facilidad las ensoñaciones" de Emma, pero también nos hace oír a "un narrador objetivo que puede alejarse y observar manteniendo una distancia irónica" (De Man, 1965, pág. xii). Por ejemplo, la muerte de Emma se describe desde la perspectiva distante de un observador desapasionado, de suerte que apenas compartimos sus sufrimientos. En otras ocasiones, la voz del narrador nos brinda acceso a las emociones más íntimas de Emma "sin mediaciones", sin juzgarla, incluso a sus sensaciones más carnales. Por lo tanto, a veces "sentimos al leer que estamos en el interior de su mente, bajo su piel", a tal extremo que nos excitamos sexualmente, según Geoffrey Wall (1992, pág. xiv). En esos momentos, el lector se fusiona con el punto de vista de Emma, con su identidad, como ella a su vez se confunde con los personajes de sus lecturas. A la inversa, cuando adopta una perspectiva distante que contrasta con la voz subjetiva de Emma, Flaubert contrarresta la indulgencia anterior. Así, el tono irónico del narrador devuelve al lector la autonomía perdida en los momentos en que la narración se confunde con la voz de Emma.

Como el estilo indirecto libre de Flaubert jamás deja del todo en claro quién está narrando: si es Emma, si es otro personaje, un narrador ficticio o el propio Flaubert, la novela crea una ambigüedad que –según ha demostrado James Smith Allen– deja al lector sin ninguna guía moral. Con incertidumbre permanente sobre si el texto pone al lector contra Emma o favor de ella, algunos críticos de la época sentían que esa ambigüedad transformaba a la novela en el texto más inmoral que se hubiera impreso; para otros, en cambio, constituía una de las más grandes proezas literarias (Allen, 2001, págs, 185-9). A

diferencia del lector de Jane Austen, a quien le quedan pocas dudas sobre cómo juzgar a la heroína, quien lee a Flaubert queda expectante, no puede saber cómo pretendía el autor que se leyera la novela y se ve impedido de extraer ninguna lección. Como dijo Baudelaire en 1857, "queda librado al lector inferir las conclusiones que correspondan del desenlace" (1965, pág. 340).

En este sentido, *Madame Bovary* es un texto para lectores y también para escritores. Emma es una lectora pasiva y absorta que se ve a sí misma en lo que lee como si pudiera habitar el mundo ficticio y ser su heroína. Cuando comparte la conciencia de Emma, el lector se ve arrastrado también al mundo ficcional. En esos fragmentos, leemos como ella, nos olvidamos de nosotros momentáneamente (como dice el comentario de Geoffrey Wall). En otros fragmentos, estamos lejos de ella y nos transformamos en lectores activos porque el texto nos exige distanciarnos para comprender *quién está hablando*.[7] ¿De quién es la voz que oímos: de Emma, de Flaubert o de alguna otra persona? Nos vemos obligados así a interpretar lo que leemos, actividad que impide que la lectura sea un mero "complacer al cuerpo" (Ferris, 1991, pág. 40) y hace que se convierta en el "placer del texto", en el sentido de Barthes. En otras palabras, el placer de la lectura ya no proviene de las sensaciones, como en el caso de Emma: proviene de la actividad intelectual necesaria para desentrañar los múltiples sentidos del texto.

Emma nunca lee entre líneas; según indica la novela, su manera de leer más parece un "soñar entre líneas" (Flaubert [1857], 1992, pág. 47). Rita Felski explica que Emma lee demasiado "literalmente" –y borra, por lo tanto, la frontera entre "la vida y el arte" (1995, pág. 87)– porque no consigue reconocer "la autoridad mediatizadora de la forma literaria" (*ibid.*, pág. 83). La literalidad de su lectura es un indicio de ignorancia literaria, circunstancia que hace de ella, *de facto*, una lectora burda. Felski lo dice de este modo: "La voracidad ciega de Emma es un fenómeno inquietante y amenazador porque niega la autonomía del artefacto literario" (*ibid.*, pág. 86). Sin duda es cierto que Emma ha perdido conciencia de la forma que perfila el contenido del relato porque esa forma es para ella transparente, pero también ha perdido conciencia de *sí misma*. De allí que lo inquietante y amenaza-

7. Tal es el planteo de Barthes sobre la ironía de Flaubert (1974, pág. 140).

dor de su abandono total a la lectura no sea –como sugiere Felski– la negación de *la autonomía del artefacto literario* sino la negación de *la autonomía del sujeto*, es decir, la agencia misma de este sujeto, en nuestro caso, el lector.

PATOLOGÍA DE LA LECTURA

Volvamos ahora a la argumentación de Samuel Johnson: si una novela puede "causar efectos casi sin intervención de la voluntad", se infiere que los lectores son impotentes frente a la obra de arte porque ésta tiene la capacidad de "hechizarnos logrando dominio absoluto sobre nuestro espíritu" (Longinus, pág. XXXIX). Semejante situación socava nuestra potestad espiritual sobre el texto y, por consiguiente, nuestra propia agencia como seres racionales que tenemos control sobre nosotros mismos y sobre todas las cosas que se nos cruzan. Desde luego, es verdad que, en calidad de seres pensantes y racionales, distinguimos la ficción de la realidad (como no lo hace Emma), pero esto no significa que siempre que abordamos una novela, leamos entre líneas y busquemos "la autoridad mediatizadora de la forma literaria". Suspender la incredulidad es una precondición para la lectura. ¿De qué otra manera nos daría la ficción el placer de la comprensión, la empatía, la pasión o el terror? Dejarse llevar por los afectos implica una disolución del "yo" en cuanto sujeto autónomo porque los afectos nos "transportan más allá de nosotros". Como no somos ya "dueños de nosotros mismos" –según dice Heidegger (1991, págs. 1, 45-6) cuando explica la noción nietzscheana de "*Kunst als Rausch*" ([1888], 1967, pág. 328)–, hay allí una amenaza al humanismo, cuyo eje es el "yo" racional. Precisamente, Emma se siente transportada más allá de sí misma, no por encima de sí misma, munida de una distancia contemplativa, sino arrastrada por el éxtasis.[8]

Esta distinción puede explicarse también comparando la noción de Nietzsche de la estética como fisiología con la estética kantiana.[9] Mientras que Kant sostenía que el placer que nos brinda lo sobrecoge-

8. El éxtasis, literalmente *ek-stasis*, significa "estar fuera" de sí en el sentido de estar en trance.

9. Puede hallarse en Heidegger (1991, vol. 1, págs. 107-14) un largo comentario sobre las diferencias entre la estética de Nietzsche y la de Kant.

dor en el arte y en la naturaleza proviene de nuestra potestad espiritual, precisamente porque podemos oponer resistencia a su poder afectivo (véase el capítulo 5), la posición de Nietzsche era exactamente la opuesta. La carga afectiva nos libera de cadenas racionales y morales. En este sentido, debemos interpretar la afirmación de Nietzsche de que "los deleites estéticos son deleites biológicos" (1905, XIV. 165, citado en Heidegger, 1991, 1. 114), posición que se contrapone a la de Kant, para quien esos deleites son puramente intelectuales. Si nuestro corazón es ingobernable y puede gobernar nuestro espíritu, la noción de Descartes de que *pienso, luego existo* está amenazada. Pues la posición nietzscheana implica que primero siento y luego pienso; por consiguiente soy dos en uno: una *criatura de sensaciones* y una *criatura racional*.

El peligro de la lectura –que se manifiesta en un exceso de pasiones– está vinculado al "elemento patológico del arrebato" ([1888], 1967, pág. 327) que menciona Nietzsche y que constituye "el peligro fisiológico del arte". Así, la lectura es peligrosa porque el cuerpo la ingiere antes de que la mente la haya masticado. Ese riesgo está vinculado al consumo pasivo, es decir, la sobreidentificación y la pérdida concomitante del yo. Para decirlo de una manera algo diferente: puesto que la raíz de la palabra "pasividad" es *pathe* –raíz que comparte con "patología", "sim-patía", "*pathos*" y "paciente"– esta relación etimológica sugiere que leer con *pathos* (dejarse impresionar) implica leer pasivamente y, por lo tanto, patológicamente. Werther y Lotte leen con excesiva afinidad, que luego se transforma en pasión; los lectores de *Werther* se sentían demasiado afines al protagonista, derramaban lágrimas y llegaban incluso al suicidio. Todos esos lectores son patológicos en mayor o menor grado: la lectura actúa sobre el cuerpo y produce respuestas corporales. Análogamente, Catherine se identifica por demás con lo que lee, como Emma, y las dos se ven arrastradas a la novela misma: *sueñan* entre líneas en lugar de *leer* entre líneas. La incapacidad de discriminar entre la vida y la ficción es un rasgo patológico.

Ahora bien, ¿por qué razón esos protagonistas-lectores al estilo de Quijote, tan frecuentes en la época de ascenso de la novela e, incluso, hasta mediados del siglo XIX, ya no aparecen en la literatura del siglo XX? A partir de los argumentos expuestos hasta ahora, la hipótesis que surge es la siguiente.

JUEGOS DE LECTURA

Ya con Flaubert –y de manera manifiesta explícitamente con Henry James– la novela moderna se basaba en el esteticismo, y la novela modernista, en especial, se orientaba hacia una experimentación estilística audaz. Superada la etapa de escapismo literario, la novela llegó a su mayoría de edad como forma artística: su prestigio como género estaba asegurado y se había transformado en lectura seria. A principios del siglo XX, el novelista estaba mucho más interesado en los retratos del artista que en la figura del lector y, si en los libros algún personaje se engañaba, no era el lector sobreidentificado sino el escritor en ciernes. Desde Cervantes, la novela en cuanto forma literaria estuvo vinculada al realismo. Ya fuera en su infancia, cuando procuraba distinguirse de las inverosimilitudes del relato fantástico-sentimental, ya fuera en el período realista clásico, la novela tendía a fomentar la identificación (por el tipo de vida que pintaba y por la manera en que lo presentaba). Por lo tanto, la "enfermedad mimética" que mencionaba Matei Calinescu era un producto del realismo novelesco, y llegó a su fin con la novela de experimentación formal modernista que no daba demasiada ocasión para identificarse.

Los textos modernistas no dejan que el lector olvide que está leyendo porque sus procedimientos estilísticos innovadores están ideados para romper la ilusión y toda posibilidad de identificación. En ellos, se subraya permanentemente que la realidad es una construcción; en los textos realistas, en cambio, la realidad está construida con tanta destreza que no deja ver los mecanismos de su construcción. El realismo nos trajo la "cuarta pared"; el modernismo la derribó dejando al descubierto el escenario. Cuando Barthes vinculó el realismo clásico con los textos "para lectores" y el modernismo con los textos "para escritores", lo hizo para distinguir dos modos de escribir y de leer: el texto "para lectores" se ofrece para ser consumido pasivamente y el texto "para escritores" exige una participación activa y crítica del lector en la construcción del significado (1974, pág. 4). Si el peligro de la lectura tiene que ver con la fisiología del consumo –como hemos visto en este capítulo y en el anterior–, no sorprende demasiado que ya no preocupara a los escritores modernistas. Puesto que exige la participación *activa* del lector en el proceso de construcción del sentido, el texto modernista disipa el temor de que el lector pueda concederse, de manera *pasiva* y animal, reacciones como las lágri-

mas, el miedo o la pasión.[10] Por lo tanto, podemos quedarnos tranquilos de que una literatura tan preocupada por la innovación formal es una literatura que exige a su público, al comprometerlos a tomar parte en incesantes juegos de significación. En cuanto literatura que rompe las ilusiones –en contraposición a otra que las creaba–, es el tipo de lectura seria de la cual Hannah More dijo que "eleva al lector de las sensaciones al intelecto". En resumen, la sobreidentificación comienza a cederle el paso a la "sobreinterpretación".[11]

Incluso la literatura posmoderna que parodia y ridiculiza las convenciones literarias del pasado está aquejada de "sobreinterpretación". Cuando John Barth dijo en 1967 que la literatura posmodernista era una "literatura del agotamiento" (1981, pág. 19), describía ese estado de "extenuación" que sobreviene cuando la ficción ha explorado aparentemente todo lo que puede explorarse en las convenciones de su escritura. Este tema es fundamental en los escritores posmodernos que suelen escribir relatos sobre la escritura de ficción. Tal tipo de escritura exige que el lector tenga una formación que le permita reconocer el ámbito de referencia y depende, por lo tanto, de su actividad para *comprendre* (en sentido literal, unir): comprender un texto es armar su significado, como si fuera un rompecabezas. Aunque el "agotamiento" literario y el "juego del plagio"* (Federman, 1975-1976, pág. 565) pueden entenderse –y así lo hicieron algunos críticos– como signos de que "la novela está muerta" (Federman, 1981, pág. 5), hay otras razones para pensar que esto es así. El párrafo

10. Cuando los críticos hablan del lector pasivo, suelen pasar por alto –como dije al final del capítulo 2– que, estrictamente, reacciones como los gritos, el llanto o las palpitaciones no significan que el lector sea pasivo, al menos en el sentido físico. Pues al manifestar o expresar sus reacciones a través de un lenguaje corporal, el lector se parece al actor, no porque finja sus emociones sino porque el actor da expresión física a la palabra escrita.

11. Naomi Schor utiliza este término con referencia a Henry James (1980, pág. 171), cuyos personajes, dice, "están perpetua, obsesivamente, inmersos en especulaciones interpretativas" (*ibid.*, pág. 170) y se inscriben por consiguiente en ese "respetable *corpus* de ficción (moderna) interesada explícitamente –incluso con insistencia– en la interpretación, sus alcances y sus límites, su necesidad y sus fracasos" (*ibid.*, pág. 168).

* Juego de palabras. En inglés, "*plagiarism*" significa "plagio", pero Federman acuña una palabra nueva: "*playgiarism*", mezcla de juego y plagio [n. de t.].

inicial de la novela de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero* (1979) nos da una pista para saber, no ya por qué la novela podría estar muerta, sino por qué el medio mismo, el libro, podría estarlo.

> Estás por comenzar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Concéntrate. Aleja cualquier otro pensamiento. Deja que el mundo que te rodea se esfume. Pero cierra la puerta; en el cuarto de al lado la televisión está siempre encendida. Dile a los otros rotundamente: "¡No! ¡No quiero ver televisión!". Eleva la voz –de lo contrario no te oirán– y diles: "¡Estoy leyendo! ¡No quiero que me molesten!" ([1979], 1982, pág. 9).

Este fragmento es característico del estilo autorreflexivo y lúdico de la ficción posmodernista. Desde su mismo comienzo, la novela rompe la ilusión al prescindir de la "cuarta pared", y llama la atención del lector sobre el hecho de que está por ingresar a un mundo de ficción artificialmente construido. Al contraponer la cultura de la imprenta con la de la pantalla, la lectura con el acto de mirar, este comienzo encara de manera frontal el nuevo obstáculo que se le presenta a la novela. La amenaza real para ella no proviene de las novelas de las bibliotecas circulantes ni de la ficción "de género" sino de otro mal que asedia la cultura: la televisión. También nos indica adónde puede haberse ido el lector pasivo, personaje que desapareció de la novela modernista y posmodernista. Mientras que leer la novela de Calvino exige concentración –como dice el fragmento–, la televisión distrae con todo su ruido. Ahí hallaremos ahora el consumo maquinal.

EL PELIGRO DE UN FUTURO SIN LIBROS

Con las ficciones experimentales del siglo XX terminó el consumo pasivo, y con él todo lo que lo acompañaba: sensaciones, adicción y contaminación ponzoñosa. Aunque el consumo perdura de algún modo en los géneros de ficción, ha quedado relegado a los estantes de las narraciones populares, aparte de la literatura canónica, o incorporado e intelectualizado en las obras metaficcionales del posmodernismo, pero concentrado primordialmente en las butacas del cine. Cuando vuelven a surgir expresiones de temor con respecto al peligro de la lectura, ya no se refieren prácticamente a la lectura misma sino a la

posibilidad de que la generación posterior al cine lea demasiado poco. En las novelas de ficción científica *Un mundo feliz* (1932), de Aldous Huxley, y *Fahrenheit 451* (1954), de Ray Bradbury, los libros son tan subversivos que los regímenes totalitarios del futuro no pueden tolerarlos, de manera que los prohíben o los queman. Las autoridades que aparecen en las dos novelas apaciguan a los ciudadanos (o les "pasan por encima") fomentando los entretenimientos que se presentan en las pantallas de consumo masivo y disuadiéndolos de "permitirse distracciones solitarias" como las que proporciona la lectura imaginativa (Huxley, 1994, pág. 147). En *Fahrenheit 451*, la cultura del libro ha sido reemplazada por "televisores", nueva forma de entretenimiento, y en el distópico mundo feliz de Huxley, por los *"feelies"*.* En la novela de Bradbury las familias instalan televisores en las cuatro paredes de la sala para quedar inmersas totalmente en el mundo que se les presenta en la pantalla. En la de Huxley, los *feelies* transmiten a los espectadores las emociones y sensaciones de los actores. Las dos tecnologías son precursoras de la realidad virtual porque satisfacen el deseo del espectador de experimentar lo que ve visceralmente, con tanto realismo como sea posible.

Estas novelas sugieren que la lectura no es dañina, pero que mirar imágenes móviles es perjudicial porque tiene un impacto más inmediato (o más burdo) sobre el receptor. El siguiente diálogo entre Faber (personaje que se niega a instalar televisores en su casa) y Montag (cuya esposa quiere cubrir las cuatro paredes de la sala con pantallas) ilustra la situación:

> [FABER]: El televisor es "real". Es inmediato; tiene dimensiones. Te dice lo que tienes que pensar y te bombardea con eso. *Debe* tener razón. Te arrastra tan rápidamente a sus propias conclusiones que tu mente no tiene tiempo de reaccionar y decir "¡qué estupidez!".
>
> [MONTAG]: Mi mujer dice que los libros no son "reales".
>
> [FABER]: Gracias a Dios. Puedes cerrarlos y decir "un momento". Con ellos, eres como Dios. En cambio, ¿quién puede arrancarse de las garras que te aferran cuando dejas caer una semilla de TV en la sala? ¡Crece y adquiere el tamaño que se le antoja! Es un entorno tan real

* *Feelies* es una palabra acuñada por Huxley a semejanza de "*movies*" (cine) para denominar un nuevo tipo de entretenimiento en el que el espectador ve, siente los movimientos, huele lo que sucede en la ficción. Una nueva tecnología que no sólo apela a la visión sino a todos los sentidos [n. de t.].

como el mundo. Se *transforma* en la realidad; *es* la realidad (Bradbury, 1976, pág. 84).

Como el cine, la sala con el televisor "se abalanza sobre todos los sentidos con todos los medios posibles" (Kracauer [1926], 1987, pág. 92) y no da tiempo suficiente para reflexionar. La veloz sucesión de imágenes es perjudicial para el espectador porque favorece la distracción en lugar de la contemplación, al satisfacer el apetito visual, como vimos antes cuando hablamos del cine: el espectador "no se demora en observar y anhela, en cambio, el ajetreo y la excitación de las novedades permanentes y los encuentros cambiantes" (Heidegger, 1962, pág. 216).[12] El mensaje de la novela de Bradbury es que la búsqueda de este tipo de distracciones implica un empobrecimiento de los sentidos, crítica relacionada en forma directa con el auge de la cultura de masas. Esa opinión se pone totalmente de manifiesto en una descripción que hace Montag de un programa del televisor. El espectador ve imágenes fragmentarias –alguien que traga y el interior de un cuerpo, cuerpos desmembrados, golpes que acaban en derrumbes–: fragmentos que no constituyen una imagen más grande y están destinados a alimentar el apetito de sensaciones (Bradbury, 1976, pág. 93). La novela sugiere que tal vez sean imágenes embrionarias, pero no podemos apartar los ojos de ellas. Análogamente, los *feelies* de Huxley apelan a las sensaciones crudas. No evocan sentimientos, como la literatura, sino que ejercen "estímulos eléctricos".

> "¡Ah! ¡Oh! ¡Ay!" Los labios estereoscópicos se juntan de nuevo y, una vez más las zonas erógenas faciales de los seis mil espectadores del Alhambra sienten el placer de un cosquilleo galvánico casi intolerable. "¡Ah!" (Huxley [1932], 1994, pág. 152).

Personajes como Mildred Montag en la novela de Bradbury y Lenina Crowne en la de Huxley son encarnaciones modernas de Emma Bovary. La única diferencia es que son adictas a un medio diferente.

12. En Petro (1987, págs. 124-7), se puede hallar una excelente explicación de las ideas de Heidegger sobre la muerte de la cultura contemporánea, vinculada a los medios de masas.

MEDIOS MULTISENSORIALES

Desde la perspectiva actual no es fácil apreciar cabalmente la intensidad de las experiencias de los primeros lectores de novelas ante la palabra escrita. En ese entonces, la novela era un medio novedoso y, como ocurre con toda novedad, perdemos en cierta medida sensibilidad ante sus efectos a medida que nos acostumbramos a sus convenciones. Cuando surgió el cine, parecía que las películas de ficción iban a revivir, e incluso profundizar, el ensimismamiento que tanto había atraído al público de las novelas. En la época en que Huxley escribió su libro, él ya imaginaba una tecnología de representación mucho más poderosa que la novela y más subyugante de lo que nunca llegaría a ser el cine. Los espectadores de los *feelies* ya estaban en sintonía con lo que algún día podría ofrecer la realidad virtual, es decir, con la posibilidad de acceder sin mediaciones a las experiencias y sentimientos de los personajes de ficción, compartiendo sus "dichas y tribulaciones" –como decía Clara Reeve– "como si fueran propias" o sintiendo –como en *Un mundo feliz*– el escozor erótico de los actores. Lo preocupante en las predicciones sobre la realidad virtual –como ocurrió en el caso de la novela– es la posibilidad de que quienes se sumergen en la ficción puedan hacerse adictos a esa forma de escapismo y, peor aún, que terminen siendo incapaces de distinguir el arte de la vida. No obstante, hay una diferencia radical entre la novela y la realidad virtual. Si la novela es una "máquina para producir mundos posibles" (Eco, 1979, pág. 246, citado en McHale, 1987, pág. 194), la realidad virtual es, literalmente, la máquina para hacerlos realidad: es la novela realizada.

> El grupo de artistas y científicos que menos había hecho hasta entonces era el que atraía *más interés* y suscitaba *la mayor alarma*. Era el equipo que trabajaba en la "*identificación total*". La historia del cine les sirvió de pista para guiarse en su proyecto. Primero el sonido, luego el color, después la estereoscopía y más tarde el Cinerama habían conseguido que las viejas "cintas" se parecieran cada vez más a la realidad. ¿Dónde terminaba esa historia? Sin duda, la etapa final se alcanzaría cuando *el público olvidara que era un público* y tomara parte en la acción. Para lograrlo, era necesario *estimular todos los sentidos*, y quizás utilizar también la hipnosis, pero muchos opinaban que no era algo imposible. Cuando se llegara a la meta, la experiencia humana se enriquecería enormemente. Cualquiera podría transformarse en otra persona –por algún tiempo al menos– y participar de cualquier aventura que se pudiera concebir, real o imaginaria. Incluso se podría transformar en una planta o un animal, siempre que fuera

posible captar y registrar las impresiones sensibles de otras criaturas vivientes. Cuando el programa terminara, esa persona habría incorporado recuerdos tan vívidos como los de cualquier experiencia de su vida real: *indistinguibles*, de hecho, *de la realidad misma*.

Era una posibilidad deslumbrante. *Muchos sentían que era aterradora* y abrigaban la esperanza de que el proyecto fracasara (Clarke, 2001, págs. 42-3; las bastardillas me pertenecen).

Este fragmento de la novela de Arthur C. Clarke *El fin de la infancia* (1954) expone los peligros de las nuevas tecnologías de representación. Ya se trate de tecnologías existentes –como el cine, el cinerama o el sensorama,[13] o meramente imaginadas, como los *feelies* de Huxley, los televisores de Bradbury o el "*simstim*" de William Gibson–, todas tienen algo en común: son peligrosas porque son medios multisensoriales. Como dice Janet Murray, los libros son menos peligrosos para Huxley y Bradbury porque "se los considera una tecnología de representación más perfecta en virtud de sus limitaciones; sus magros aportes sensoriales hacen que la ilusión sea más fácil de resistir. Uno puede cerrarlos y decir: 'Detengámonos un momento'" (1997, pág. 21). Si Emma Bovary hubiera vivido en el mundo feliz de Huxley, sin duda habría sido adicta a los *feelies*; en el mundo de Bradbury, habría gastado sus últimos centavos en comprar un cuarto televisor, y en la novela *Count Zero* de William Gibson, habría sido la madre de Bobby Newmark. Pero incluso una persona tan adicta a los libros como Emma era capaz de abandonar "el libro en el regazo" (Flaubert [1857], 1992, pág. 47), aunque sólo fuera para soñar entre líneas en lugar de cerrarlo. Catherine también podía dejar de lado los libros, diciéndose, de hecho, "detente un momento", aunque sólo lo hiciera después de que Henry se lo aconsejara. También Werther y Lotte dejaron el libro y, como Paolo y Francesca en el infierno de Dante, "aquel día no continuaron leyendo".

La novela subyuga al lector y crea la posibilidad de identificarse,

13. Morton Heilig, camarógrafo de Hollywood, que patentó el Casco de simulación (*Telesphere Mask*) y luego la máquina de Sensorama, fue el primero en concebir lo que hoy en día llamaríamos realidad virtual. En su ensayo "The Cinema of the Future", describe su visión premonitoria de un cine sin cuarta pared, una especie de película habitable, que "superaría largamente a los '*Feelies*'": porque con esa tecnología nos "sentiríamos transportados física y mentalmente a un mundo nuevo" ([1955], 2002, pág. 247).

pero, como es un medio impreso, también le permite detenerse. En un ámbito de realidad virtual, la identificación es total porque se ha llegado, precisamente, a la etapa final: según Arthur C. Clarke, la "identificación total" se alcanzaría cuando "el público olvidara que es un público y tomara parte en la acción". La distinción que hemos trazado aquí entre estas diferentes tecnologías de representación puede traducirse en una distinción entre la cognición y la sensación. Leo Charney[14] explica que, como "en la sensación [...] sentimos el momento cuando está transcurriendo y en la cognición [...] reconocemos el momento después de que éste ha pasado" (1995, pág. 279), la sensación y la cognición "jamás pueden coincidir en el mismo instante" (*ibid.*, pág. 281). Sólo podemos reflexionar sobre el momento una vez que ha pasado, y por esa razón, necesariamente, el momento mismo no se experimenta "en el ámbito del catálogo racional sino en el ámbito de la sensación corporal" (*ibid.*). Puesto que en la realidad virtual la identificación no está mediatizada, es inmediata: "Inmersos en la presencia inmediata del momento, ¿qué podemos hacer? Lo único a nuestro alcance: sentirlo. La presencia presente del momento sólo puede acaecer en la sensación y como sensación" (*ibid.*, pág. 285). La sobreidentificación se acerca a la absorción total de la realidad virtual, pero no lo suficiente. En el medio impreso, la identificación implica que el lector se reconoce en el otro, distanciamiento que no podría producirse sin una pausa instantánea. Dicho de otra manera, la realidad virtual es más peligrosa que el material impreso o el cine porque aniquila la distancia necesaria para la cognición o la reflexión: fue ideada para estimular todos los sentidos a la vez. Según Murray, "todas las artes representativas pueden considerarse peligrosamente engañosas", y así ha ocurrido desde la parábola de la caverna de Platón, pero "cuanto más fascinantes, tanto más perturbadoras" (1997, pág. 18). Cuando se inventó el cine, los temores crecieron y por esa razón en las novelas de Huxley y de Bradbury el peligro de leer ha quedado desplazado por el peligro de mirar imágenes.

El temor de Huxley ante "la era de adicción a la televisión" (1983, pág. 129) es especialmente revelador. Como "la gente quiere sentir

14. El argumento de Charney se fundamenta en la distinción que hizo Heidegger con respecto a la visión (Heidegger, 1962, págs. 387-8), que toma prestada y aplica el cine y el modo en que éste sobreestimula a los espectadores atosigándolos continuamente con imágenes en movimiento. Recurre a esa argumentación aplicándola aquí a la realidad virtual.

emociones fuertes y disfruta de las tragedias, los *thrillers*, los asesinatos misteriosos y los relatos de pasión" (*ibid.*, pág. 135), Huxley teme que se manipulen esos sentimientos y se los exacerbe sin que el público lo advierta siquiera, usando en la televisión y en el cine técnicas provenientes de la propaganda subliminal. El hecho de que sucediera precisamente eso antes de que las técnicas subliminales quedaran fuera de la ley, explica en alguna medida por qué se equiparaba el consumo pasivo o apasionado con el consumo irreflexivo: porque esos artificios técnicos eluden literalmente la mente y actúan sobre la "percepción subconsciente" (*ibid.*, pág. 130). Aunque en este caso los recelos de Huxley estaban plenamente justificados, también se los puede interpretar como expresión de una inquietud cultural más vasta: el temor de que el cuerpo, porque es el otro de la mente, el espíritu y el alma, y porque reacciona de inmediato –ya sea por los procedimientos subliminales, químicos o la manipulación perceptual– escape a la censura disciplinadora de la razón, arrastrándonos hacia abajo en la escala de la evolución en lugar de hacernos ascender. El legado de la Ilustración es, precisamente, avivar nuestras facultades críticas, de modo que debemos ofrecer resistencia a cualquier cosa que nos entregue al arrebato, invadidos por la compasión, el temor o la pasión.

En el período transcurrido desde que se publicó *Werther*, se creó el personaje de Emma y se concibieron las atmósferas de Huxley, Bradbury y Clarke, se produjeron diversos cambios que caracterizan la cultura moderna en términos más generales. Se podría decir que el sentimiento –en cuanto experiencia refinada que puede evocarse luego con serenidad, como dijo Wordsworth ([1800], 1974, pág. 148)– cedió paso a la sensación, experiencia de sensualidad cruda que se hace sentir en la inmediatez del presente. Por último, las experimentaciones formalistas en literatura, las corrientes que defendían el arte por el arte, el esteticismo y el modernismo, llevaron al primer plano la comprensión, la construcción de sentido. Buena parte de todo lo ocurrido tiene que ver con la noción kantiana de la obra de arte autónoma según la explico en el próximo capítulo. Tomando prestada la terminología de Kant, los novelistas modernos no "nos parten el corazón", "como los escritores sentimentales", sino que "nos quiebran la cabeza" (1902-v.334; 1987, pág. 205). Clarissa Harlowe* nos partía

* Heroína de *Clarissa*, novela epistolar de Samuel Richardson (1748) [n. de t.].

el corazón; Clarissa Dalloway,* no. Los textos modernistas exigen que los lectores mantengan un sentido crítico alerta y que colaboren activamente en la construcción del significado. Aunque escritas en un contexto totalmente distinto, las palabras de Geoffrey Hartman son pertinentes aquí: todo ocurre como si "la interpretación *interrumpiera* un hechizo que nos ha sumido en una pasividad placentera por demás" (1975, pág. 12). Una vez que la literatura se ha transformado en terreno propicio para la hermenéutica y no para la estesis, es evidente que la preocupación mayor es cómo significa un texto y qué significa, no ya el efecto que tiene sobre el lector o el afecto que despierta: interesa la construcción de sentido más que la sensación. Ese desplazamiento de la estesis a la hermenéutica no se observa solamente en la literatura, sino en la historia de la crítica literaria, tema que abordaremos en el próximo capítulo.

* Protagonista de *Mrs Dalloway*, novela de Virginia Woolf (1924) [n. de t.].

5. El papel de los afectos en la crítica literaria

Ulises llora cuando oye cantar a Demódoco

Figura 6. Alrededor de 1800 John Flaxman representó así la escena de Homero en la que el canto de Demódoco conmueve a Odiseo hasta las lágrimas.

Pensemos en este verso de un poema: "Ninfas y pastores, no dancéis más". ¿Qué tipo de reacción experimenta usted, lector, ante estas palabras? ¿Le suscitan una respuesta emocional intensa? Le propongo que compare su propia reacción con la que describió el poeta y crítico A. E. Housman:

> Pero en estas seis sencillas palabras de Milton –Ninfas y pastores, no dancéis más–, ¿qué hay en ellas que puede arrancar lágrimas de los ojos

de más de un lector, como bien sé que ocurre? ¿Qué demonios hay allí para llorar? ¿Por qué esas meras palabras tienen un efecto físico de *pathos*, si el sentido del fragmento es alegre y despreocupado? (1933, pág. 45).

Lo insólito de la reacción de Housman no es que sus ojos se llenen de lágrimas cuando lee estas palabras sino que esa conmoción le ocurra a un hombre del siglo XX. Si Housman hubiera vivido dos milenios antes, incluso dos siglos antes, su reacción no habría extrañado.

Durante un festín celebrado en su honor, Odiseo escuchó al aedo Demódoco cantar sus hazañas y las de sus guerreros en la guerra de Troya, y se sintió tan conmovido que "brotaron lágrimas de sus ojos y empaparon sus mejillas" (Libro 8, II, págs. 586-7). Sólo Alcínoo, que estaba sentado cerca de Ulises, advirtió sus lágrimas y "oyó sus gemidos y su respirar entrecortado" (II, pág. 601), de modo que pidió a Demódoco que interrumpiera su conmovedor canto para que Odiseo se aliviara del "pesar que embarga su corazón" (II, pág. 609). No obstante, cometeríamos un error si pensáramos que "las lágrimas y el punzante dolor" de Odiseo (II, pág. 608) se deben solamente a sus dolorosos recuerdos y que las emociones desencadenadas por el aedo provienen exclusivamente de la identificación de Ulises con su vida anterior. Si bien la identificación con el destino de un personaje es un motivo que se repite en la literatura y la crítica, no deberíamos olvidar que el poder mismo de las palabras del poeta conmueve a la audiencia. Como dice el propio Odiseo, "qué bello es escuchar a un ínclito aedo como el que está aquí pues este hombre canta como un dios" (Libro 9, II, págs. 3-4). El hecho de que el poder de expresión poética pueda "hechizar" (1, 8) a los oyentes del año 750 a. C., como dice la *Odisea*, o de que "las palabras" tengan "un efecto físico de *pathos*" en el siglo XX, prueba la poderosa impresión que causa la expresión artística, sea que se la represente en una obra de ficción (Homero) o de crítica (Housman). En nuestra propia época, sin embargo, no es frecuente que la expresión poética desencadene emociones tan sentidas.

¿Qué sucedió para alterar nuestra concepción de la literatura y la voluntad de acogerla? ¿Por qué razón la opinión de Housman de que "la poesía me parece más física que intelectual" (1933, pág. 45) se contrapone tanto a nuestras nociones actuales sobre qué es la literatura?[1] Opino que respondemos ante la literatura de una manera diferen-

1. Cuando utilizo el término "literatura" en este capítulo, me refiero a los

te, al menos en lo que concierne a nuestras reacciones y acciones cuando la leemos. Mientras que, alguna vez, no hubo demasiadas dudas entre los críticos acerca de que el objetivo de la literatura no sólo era causar placer (*delectare*) e instruir (*docere*) a los lectores, sino también conmoverlos (*movere*), esa terna tiene escaso valor en el siglo XXI para quienes escriben, leen o comentan la literatura. Muy pocos seríamos proclives hoy día a definir la literatura o reconocerla, como lo hizo Housman, "por los síntomas que suscita en nosotros" (*ibid.*, pág. 46).

LEER CON *PATHOS* Y SIN ÉL

Para Housman, la reacción ante un poema no es en absoluto una respuesta a sus cualidades intelectuales, o a su significado (1933, págs. 36-7), sino una repuesta a las sensaciones que puede evocar la poesía porque un verso puede "erizar" la piel, producir "escalofríos en la espalda", "anudar la garganta y arrasar los ojos en lágrimas" (*ibid.*, pág. 46). En estos fragmentos, su opinión recuerda la de muchos lectores dieciochescos, que parecían muy dispuestos a sumergirse en un mar de sensaciones (véase el capítulo 3), pero está muy alejada de la sensibilidad de sus propios contemporáneos. Valga el caso de Q. D. Leavis, cuyo libro *Fiction and the Reading Public* (1932) se publicó un año antes que el de Housman, *Nombre y naturaleza de la poesía*. Leavis aboga por el "estímulo intelectual" de la literatura ([1932], 1965, pág. 154) en contra de un estímulo afectivo y, a diferencia de Housman, considera que "las lágrimas, la compasión, los estremecimientos, etcétera" (*ibid.*, pág. 134) son una "forma de

---

textos de ficción y no a textos expositivos. Sin embargo, cuando uso esa palabra para referirme a los textos de imaginación previos al siglo XVIII, no la aplico con un sentido histórico estricto. El término "literatura" es un "fenómeno relativamente reciente", como señala Eagleton, y fue "inventado en algún momento, alrededor del siglo XVIII" (1983, pág. 18). Aunque ahora se lo emplea para designar la escritura creativa en general, en el siglo XVIII, por ejemplo, "había serias dudas de que el género advenedizo de la novela fuera literatura o no" (*ibid.*, pág. 17). En Eagleton (*ibid.*, págs. 1-19) se puede hallar una exposición más amplia sobre el concepto de literatura y el uso de este término.

autocomplacencia emocional" (*ibid.*, pág. 135). Según ella, debemos resistir impulsos como el llanto, y es posible hacerlo siempre que el lector tenga "una mente crítica alerta" y sea capaz entonces de "dominarlos con repugnancia apenas surgen" (*ibid.*, pág. 156). De hecho, cuando esta autora argumenta que las lágrimas derramadas por los lectores cuando leían a Samuel Richardson[2] no eran una respuesta involuntaria ante la ficción, es decir, no eran desahogos emocionales, sino el resultado de una decisión consciente y calculada, su posición revela una actitud modernista muy alejada de las tradiciones retóricas que venían de la Antigüedad, tendientes todas a estimar una obra por sus efectos.

> Nadie cometía el error de confundir los temas de este tipo de arte con la "vida"; las emociones que despertaba (sabemos que era así por la correspondencia de Richardson y por los imitadores de Sterne) podrían calificarse de intelectuales porque requerían un estímulo intelectual. La lectora lloraba porque sabía que debía llorar [...] ([1932], 1965, pág. 154).

La traducción que hace Leavis de una reacción ostensiblemente afectiva como "estímulo intelectual" es un ejemplo de esa tendencia mentalista que no sólo traza líneas de demarcación estrictas entre la alta literatura y la popular, sino que procura, además, excluir todo lo que se orienta hacia nuestro cuerpo, en este caso, los impulsos íntimos del corazón.

Desde luego, Leavis se refiere a la novela, que no gozaba de una posición tan sólida ni de tanta estima como la poesía. Sin embargo, el argumento general sigue siendo válido: ella aboga por una literatura que sólo interpela al intelecto. Preocupada porque nuestra filistea cultura de masas es demasiado irreflexiva, necia o "ingenua" ([1932], 1965, pág. 156) para apreciar obras literarias más refinadas que apelan a nuestro juicio más que a nuestras sensaciones, hace un llamado –con palabras de su marido– a esa "reducida minoría de la que depende la apreciación criteriosa del arte y la literatura; sólo [...] unos pocos son capaces de un juicio personal y espontáneo" (F. R. Leavis, 1930, págs. 3-4, citado en Q. D. Leavis [1932], 1965, pág. 202). Al abogar por una lectura que sea un "ejercicio mental tonificante"

2. En Mullan (1996, pág. 247) se analizan la llorosa reacción de Lady Bradshaigh cuando leyó la novela de Richardson, *Clarissa*.

([1932], 1965, pág. 135) y rechazar, por ende, la que implica reacciones físicas o emotivas, la autora elimina el último de los tres objetivos retóricos *–docere, delectare, movere–*, que tenían en cuenta que la literatura es también un placer y tiene valor como tal porque *conmueve* al público, máxima que ha "servido durante siglos para reunir bajo tres encabezamientos el total de los efectos estéticos sobre los lectores" (Abrams, 1953, pág. 16) y que "justificó todo el proceder estético desde la Antigüedad hasta el período moderno tardío" (Jauss, 1982a, pág. 30).

El consumo de literatura y su recepción crítica no tienen que ver exclusivamente con el saber, el discernimiento y la superación intelectual, cualidades vinculadas a la razón, el pensamiento y la agudeza para la interpretación que los Leavis, sus acólitos y otros "textualistas" del siglo XX aprecian por encima de todo: tienen que ver también con los afectos, que están vinculados al sentimiento y las sensaciones. Como demostraré en este capítulo, el lector –así como el crítico literario en su calidad de lector avezado– evolucionó en el curso de la historia crítico-literaria; fue primero un ser sensual que luego devino fenomenológico,[3] de suerte que su relación con la literatura quedó circunscripta a actos de contemplación, comprensión y construcción de sentido. Me inspiro aquí en lo que dice Jane Tompkins: que el viraje de una concepción de la literatura como "unidad de fuerza" –que se ejerce sobre el lector y que incluso lo acicatea a emprender ciertas acciones (hacer)– a otra concepción de la obra literaria como "objeto" que debe ser interpretado para descubrir su significado (ser) señala la diferencia entre una teoría de la literatura inscripta en una larga tradición retórica y otra que ha adoptado la doctrina relativamente reciente del formalismo (1980, págs. 201-32). Así, el grueso de las teorías literarias del siglo XX, incluso las que manifiestan interés por la respuesta de los lectores, se ocupan primordialmente de sus actividades mentales, es decir, de cómo llegan

3. En cuanto al estudio de los sentimientos que surgen en el lector o espectador a partir de objetos que se consideran móviles, hermosos, aterradores o sublimes, la estética difiere de la fenomenología, que es una reflexión intelectual fundamentada en la percepción de los sentidos y se ocupa del hecho mismo de la percepción sensible y su estructura, a fin de definir la lógica del objeto tal como se presenta a la conciencia. En este capítulo adoptaré el primer enfoque.

los lectores a comprender un texto, mientras que las teorías anteriores se inscribían en gran medida en una tradición que podríamos calificar de "crítica afectiva". En los procedimientos críticos modernos se pasan por alto los afectos y se suele encarar el texto como efecto de significación (o sea, lo que importa es su significado o los límites que impone a la inteligibilidad), excluyendo cualquier otro efecto. Esta actitud constituye sólo un pequeño instante en la historia mucho más larga de la crítica, historia que probablemente olvidemos o relleguemos si prestamos demasiada atención a la crítica producida en los últimos ochenta años.

DOCERE, DELECTARE, MOVERE

Si echamos una mirada a la historia de la crítica desde la Antigüedad clásica, veremos que Platón era ambivalente con respecto al efecto de la poesía sobre los oyentes y sostuvo que "había que mantenerse en guardia" contra ella porque "riega y alimenta" las pasiones (*República*, c. 373 a. C., 607). En esta misma crítica está implícito el reconocimiento del poder afectivo de la literatura, tema que se debate en el *Ión* (c. 390 a. C., 535):

> IÓN: [...] te voy a decir sin reserva alguna que, cuando declamo calamidades y miserias, se me anegan los ojos en lágrimas, y cuando son cosas tremebundas y medrosas, se me ponen los pelos de punta y el corazón se me sube a la garganta.
>
> SÓCRATES: Pues bien, Ión: ¿qué podemos decir de un hombre así? [...] ¿Diremos que está en sus cabales?

La capacidad de la literatura para despertar emociones y engendrar fantasías la hace peligrosa en potencia, y por ese motivo Platón no sólo prefiere la filosofía excluye a la poesía de la *República*. Por el contrario, Aristóteles tiene un punto de vista mucho más favorable a lo poético y cree que la tragedia, en especial, tiene un efecto purificador porque expresa y despierta emociones como la compasión y el temor. Al participar con sus sentimientos de la acción que se presenta o al sentirse inmerso en ella, el espectador experimenta la catarsis porque la representación produce "calma espiritual; todas las pasiones se han agotado" (Aristóteles, citado en Daiches, 1956, pág. 39). Para Aristóteles, entonces, el placer poético proviene del modo en que los oyentes se *conmueven*, y por esa razón la catarsis –junto con la poie-

sis y la estesis– constituye una categoría fundamental de la experiencia estética. En este sentido, no sorprende que un dramaturgo modernista como Bertolt Brecht (*cf.* 1978, pág. 71), quien pone el acento en la educación del espectador, haya rechazado la noción aristotélica de catarsis, alegando que las emociones suscitadas por la tragedia en el público lo adormecen y lo someten pasivamente a la acción que se desarrolla en el escenario en lugar de avivar sus facultades críticas. Brecht sostenía que el teatro debía despertar al espectador de ese ensueño y romper su vínculo empático con los personajes o, también, el vínculo entre el personaje y el actor. Para Aristóteles, en cambio, la cuestión residía en la imitación, en someterse al conjunto de emociones sensoriales que se desplegaban en la obra. Para Brecht, no se trata de imitar los gestos de quienes están en escena sino de cuestionarlos, criticarlos y contrarrestarlos: los espectadores deben distanciarse de la acción para poder juzgarla y, en última instancia, actuar de otra manera. Por lo tanto, ni la empatía ni la persuasión tienen un lugar en la concepción brechtiana del teatro pues el impulso para actuar proviene de la disyunción entre lo que se muestra y lo que el espectador debe ver por sí mismo. Por el contrario, Aristóteles comparte la tradición retórica y para él la emoción forma parte del arte de la persuasión porque *conmueve* a la audiencia, de modo que el perfeccionamiento del ciudadano no se consigue con el desapego sino mediante el apego a las emociones.

Para quienes contemplan los efectos de la literatura desde la perspectiva de su impacto afectivo sobre la audiencia, la influencia decisiva fue la de Longinus (probablemente, siglo I d. C.). En su tratado *Sobre lo sublime* –redescubierto en el Renacimiento a través de la traducción al italiano de Niccolò da Falgano (1560) y divulgado en la Europa del siglo XVIII en la versión francesa de Nicolás Boileau (1674)– Longinus adjudica especial importancia a las emociones cuando dice que "nada contribuye tanto a la majestuosidad como una emoción genuina en el lugar adecuado. Anima las palabras con un frenesí magnífico y les infunde un hálito divino" (VIII). A diferencia de las emociones vinculadas a la catarsis aristotélica, que tienen un efecto terapéutico, en Longinus, las emociones que despierta una composición sublime tienen un efecto inmediato y asombroso; transportan al receptor a "nuevas cumbres de apasionada experiencia" (Daiches, 1956, pág. 46). Las emociones no son únicamente indicio del poder de la literatura, un medio que nos permite deleitarnos y alcanzar una comprensión mayor (*delectare, docere*), son el sello

mismo de la grandeza poética en la medida en que *conmover* a la audiencia y arrebatarla es un fin valioso en sí mismo.

> Pues lo sublime no sólo persuade: arrebata a la audiencia. Lo maravilloso ejerce una fuerza más asombrosa que lo meramente persuasivo o deleitoso. En la mayoría de los casos, de nosotros depende resistir o ceder a la persuasión. Pero lo Sublime, dotado de un vigor irresistible, da en el blanco y triunfa sobre cualquier oyente (I).

En esta descripción de la reacción de la audiencia es evidente que, ante lo sublime como suprema expresión poética, el oyente/lector se vuelve impotente por obra de sus efectos "irresistibles". El distanciamiento crítico no es pertinente en esta concepción de la literatura que gira exclusivamente en torno a los afectos que una composición sublime –resultado a su vez de la pasión desatada– puede desencadenar. Experimentamos un arrebato o éxtasis porque la obra tiene la capacidad de "hechizarnos y lograr un dominio absoluto sobre nuestro espíritu" (XXXIX). *Sobre lo sublime* nos permite vislumbrar la teoría de la literatura que tenía Longinus pero, además, revela un aspecto clave de la función de la crítica en la Antigüedad. Como dice Tompkins, en esa época la misión del crítico no consistía en analizar el significado de una obra sino describir y prescribir –tarea de suma importancia– las herramientas mediante las cuales lo poético conmueve. Pues "la meta suprema del estudio de la literatura es adquirir maestría en una técnica" (1980, pág. 203), ese tipo de "elocuencia" que alguna vez Cicerón elogió diciendo que "truena como un torrente impetuoso, que todos respetan y admiran aunque desesperan de emular" (*El orador*, transcripto en Selden, 1988, pág. 326).

Las ideas sobre lo poético debatidas en la Antigüedad siguieron en boga a principios de la época moderna, momento en que se descubrieron muchos textos antiguos perdidos, los griegos fueron traducidos al latín y, posteriormente, los textos latinos a las lenguas vernáculas. De acuerdo con el consejo de los antiguos sobre cómo dotar a una obra de elementos para producir efecto, los críticos prosiguieron debatiendo cuál era el mejor método para que un texto instruyera, deleitara o conmoviera a su audiencia, aunque no siempre adjudicaban igual peso a estas tres categorías (*cf.* Abrams, 1953, pág. 16). Uno de los tratados neoclásicos más importantes fue sin duda la *Defensa de la poesía* (1595), de sir Philip Sidney. El autor expone la doctrina de que la meta del poeta es "deleitar e instruir, y deleitar

para mover* a los hombres a tomar lo bueno al alcance de su mano" (1973, pág. 103). Sidney subraya que *mover* a los hombres no implica simplemente que "se conmueva su corazón" (*ibid.*, pág. 114), pues el poeta también "impulsa hacia la virtud" (*ibid.*, pág. 123). Según esta concepción, la literatura ejerce efecto sobre el público, en el sentido de conmoverlo afectivamente, pero también tiene una dimensión moral. Como el filósofo, el poeta es capaz de "instruir" al lector –dice Sidney–, pero cuando se trata de "moverlo", "lo deja muy atrás" (*ibid.*, pág. 120) porque es el poeta, y no el filósofo, quien "más inflama el espíritu con el deseo de ser meritorio" (*ibid.*, pág. 119). La poesía nos puede instruir más que la filosofía pero sólo porque consigue conmovernos más, y por esa razón "conmover es superior a instruir" (*ibid.*, pág. 112). Puesto que esa meta de mover y conmover al público debe ser también la de "moverlo a obrar bien", se deduce que Sidney propone una "doctrina moral" (*ibid.*) que confiere a la poesía su *raison d'être*, pero que hace depender esa *raison d'être* exclusivamente del poder de la literatura para afectar a los lectores.

Cuando Sidney reivindica la poesía en virtud de que instruye más porque conmueve más, socava la doctrina de Platón de que sólo la filosofía puede transformarnos y reformarnos. Según el razonamiento del griego en la *República*, el poeta es un mercachifle de artificios y mentiras, y por ende su arte –en realidad, el arte *per se*– es peligroso para el bien de la sociedad. Para Platón, la poesía no tenía provecho moral porque, en lugar de enseñar algo útil, encendía las pasiones; para Sidney, era verdad lo opuesto. La virtud específica de la poesía reside en que puede inculcar la virtud precisamente porque despierta las pasiones. Por lo tanto, la concepción de Sidney de la función poética es muy de su época, puesto que en el Renacimiento se definía la literatura como "formadora de la moral pública" (Tompkins, 1980, pág. 207).

La literatura nos afecta porque excita las pasiones; pero también tiene otros efectos sobre nosotros, nos reforma o perfecciona. Se unen así dos polos, uno que tiene que ver con la estética y el otro, con la ética. Como categoría de la experiencia estética, la pasión

* En este fragmento, tanto Sidney como Littau utilizan exclusivamente el verbo inglés "*move*" que significa "mover", en el sentido de impulsar o inducir, pero también "conmover" [n. de trad.].

induce una reacción en el lector y ese es el menester de la poesía pero, además, la pasión lleva al lector más allá de lo poético, lo mueve a la acción o a la virtud. Como las pasiones son sentimientos que se experimentan en lo íntimo, constituyen la respuestas afectivas que mueven al lector internamente. Decir que la literatura afecta y que la lectura es una experiencia afectiva no es lo mismo que decir que la literatura tiene determinados efectos sobre la conducta, que puede mover al lector a realizar determinadas acciones o persuadirlo. En el sentido más amplio, lo primero tiene que ver con el sentimiento y las reacciones físicas mientras que lo segundo tiene que ver con la persuasión y la acción social: lo uno es un impulso hacia adentro, lo otro, un impulso hacia afuera. Lo primero se despliega en el ámbito de las sensaciones privadas; lo segundo se manifiesta en acciones públicas. Mientras que en la tradición retórica de la crítica el afecto y los efectos iban de la mano porque ambos términos daban cuenta de la capacidad de la literatura para *mover y conmover* al lector, a partir del siglo XVIII se fue produciendo una escisión entre lo que *afecta* y lo que tiene *efectos*.

En el período de la Ilustración, la tendencia a proclamar la función que le correspondía a lo estético por derecho propio se hizo cada vez más evidente. Los críticos recurrían a la estética para explicar todo el espectro de nuestra experiencia sensible del mundo –el arte y la literatura incluidos– y daban la espalda a la retórica en su calidad de antiguo arte de la persuasión a través del cual disciplinas discursivas como la literatura, la filosofía y la historia ejercían determinada influencia en el mundo. Ese mayor énfasis en los afectos –en contraposición al efecto– indicaba un repliegue desde la esfera pública hacia otra más íntima: el mundo privado de las emociones y las sensaciones. Surgió así "un nuevo tipo de sujeto humano, sensible, apasionado individualista" (Eagleton, 1990, pág. 27). Aunque el Renacimiento había colocado al sujeto humano en el centro mismo de sus intereses, durante el período transcurrido hasta el siglo XVIII se produjo una transición que dejó atrás un humanismo todavía profundamente arraigado en la cultura religiosa para dar paso a la cultura más secular de la Ilustración, caracterizada por un retroceso tan grande de las certezas teológicas que el hombre tuvo que valerse por sí mismo y buscar en su interior los recursos y las fuerzas que lo movilizaban. Por esta misma razón, se plantearon cada vez menos cuestiones relativas a los afectos –vinculadas otrora estrechamente al efecto– en relación con el comportamiento cívico y la acción ética, como había

hecho Sidney sin duda, y se las indagó más y más desde la perspectiva de la estética y, más tarde, desde la psicología.

La recepción del libro de Longinus *Sobre lo sublime* ilustra esa grieta que se abrió entre el afecto y el efecto, especialmente en la presentación de la obra que hizo Boileau, quien aparte de traducirla, escribió varios prefacios y comentarios sobre ella entre 1674 y 1710 (*cf.* Lyotard, 1991, pág. 95). Como otros críticos inscriptos en la tradición retórica, Longinus supone que es posible enseñar a los escritores el arte de la persuasión. Por lo tanto, la intensidad poética que produce placeres aparentemente fuera del control de la audiencia, se fundamenta en la *tekné*, que rige la composición y puede aprenderse y ponerse en práctica para llevar al público a un estado de arrebato o éxtasis, o para que "obre bien" en el sentido de Sidney. No obstante, cuando Boileau afirma que no es posible enseñar qué hace sublime a lo sublime porque es algo que "no está ligado a reglas que puedan determinarse mediante la poética", adopta una posición decididamente moderna acerca del tema. Como dice Jean-François Lyotard, lo sublime "exige un '*je ne sais quoi*' adicional", que también llamamos *genio*, algo 'incomprensible e inexplicable', un 'don de Dios', un fenómeno ante todo 'escondido' que sólo se puede reconocer por sus efectos sobre el destinatario" (*ibid.*, pág. 96).[4] La idea de que lo sublime es un vago "*je ne* sais *quoi*", un no conocimiento, anuncia brumosamente la estética kantiana en la medida en que esta última considera que lo sublime es lo que obtura la facultad de comprender. Si lo sublime no es conocimiento, no es posible transmitirlo ni adquirirlo como tal. Es una experiencia que escapa al aprendizaje porque está más allá del entendimiento y llega directamente a los sentidos. De esta concepción surgen dos temas. En primer lugar, para Lyotard, "de este modo la estética –análisis de los sentimientos del destinatario– suplanta a la poética y la retórica, disciplinas didácticas relativas a la comprensión que se desenvuelven a través de ella y están destinadas al artista en cuanto origen de la obra" (*ibid.*, pág. 97). En segundo lugar, lo sublime no sólo impresiona al destinatario con una fuerza imprevisible, también colma al artista de sentimientos que no es capaz de dominar.

4. La explicación de Lyotard sobre Boileau se inspira en Père Bouhours, quien coincide con la posición de Boileau (1991, pág. 95). Véase también el texto de Abrams sobre el concepto del "no sé qué" que sólo se puede "reconocer mediante la intuición de la sensibilidad" (1953, págs. 193-5).

La aseveración de Boileau de que la didáctica es impotente en el caso de lo sublime reformula el papel del artista, transformado así, "en la medida de su genio, en destinatario involuntario de una inspiración venida de "no sé qué" (*ibid.*, pág. 96). El acento que se pone en el artista como genio, aunque estaba ya presente en Longinus, es algo fundamental para los románticos pues sustenta la idea de que los sentimientos del artista –y no los del destinatario– son de importancia suprema para la indagación crítica.

DEL LECTOR AL AUTOR, Y DE ÉSTE AL TEXTO

Esta última idea señala uno de los virajes más importantes en la historia de la crítica, porque el interés por lo que afecta y conmueve al lector queda suplantado lentamente por el interés por lo que afecta y conmueve al autor. Más preocupados por captar el sentimiento en calidad de fuerza primaria de la producción literaria que en analizarlo como fuerza primordial de la recepción y el consumo, los críticos de la época romántica centraron su interés en la figura del autor. Según ha mostrado M. H. Abrams en *El espejo y la lámpara* (1953), para los románticos ya no es tan importante juzgar una obra de arte por la conmoción que produce en los lectores; más bien la "causa primordial, e incluso el fin y la prueba misma del arte" han de hallarse en el "propio vigor espiritual y las necesidades emocionales" del poeta (1953, pág. 21). En ese momento de la historia de la crítica comienza a marchitarse la idea de que la literatura se propone producir un efecto en los lectores, y empieza a surgir en forma embrionaria la noción de que la literatura es expresión de la intención del autor.

Según Abrams, el primer romántico que hizo de "los sentimientos del poeta el centro de toda referencia crítica" fue William Wordsworth, y por esa razón sus escritos constituyen un punto de inflexión en la teoría literaria inglesa (1953, pág. 103). Cuando Wordsworth dice en la edición revisada del prefacio a las *Baladas líricas,* escrita en 1850, que el poeta es "un hombre complacido con sus propias pasiones y voliciones", y que "el espíritu de la vida que lo habita lo regocija más que a otros hombres" (1974, pág. 138), es evidente que todavía piensa en la idea de *movere*. No obstante, lo decisivo es que en sus palabras ese *movere* afecta al poeta más que a sus congéneres. No solamente la receptividad del poeta está más desarrollada; también la capacidad imaginativa y expresiva es superior a la de otros

hombres. Si en el poeta los sentimientos son más vigorosos que en cualquiera de sus congéneres, también son más fuertes que los que el mismo poeta pueda despertar en cualquiera de sus lectores. Así, el artista se eleva por encima de su prójimo (es un genio) y, por ende, queda aislado de ellos. Cuando Shelley proclama en el ensayo "Defensa de la poesía" (1821) que el poeta "esta organizado con más delicadeza que otros hombres y es sensible al dolor y al placer –propio y ajeno– en un grado desconocido para ellos" (1965, pág. 139), no sólo repite a Wordsworth: su sentencia es un epítome de la idea romántica del artista solitario y sufriente.

El hecho de que ese giro hacia el autor se haya producido a fines del siglo XVIII no es casual. Con la impresión comercial iban desapareciendo los antiguos protectores de artistas pero, además, todo el mercado literario experimentaba cambios. Como el lector estaba cada vez a mayor distancia y formaba parte de un público más y más heterogéneo e imposible de conocer, era como si el artista se volviera hacia su propio interior y la literatura se transformara en la expresión subjetiva de su personalidad, una forma introvertida de comunicación entre un artista solitario y un lector cuyas reacciones el autor apenas podía adivinar. De hecho, el autor quedó tan alejado del mundo del lector que, en 1833, cuando John Stuart Mill analizó qué era la poesía, no vaciló en afirmar que "la poesía es sentimiento que se confiesa ante sí mismo en momentos de soledad" (citado en Abrams, 1953, pág. 25). Para Abrams, esa frase indica hasta qué punto "el público del poeta se ha reducido a una única persona: el mismo poeta", lo que implica un repliegue aún mayor hacia la esfera privada y la desaparición del lector en la figura del autor. La afirmación de Mill puede interpretarse también como ejemplo de un formalismo incipiente en la medida en que nos permite vislumbrar lo que sucedería en el futuro: una poesía "que se confiesa ante sí misma" es, sin duda, poesía por la poesía misma. Vale la pena detenerse en esta diferencia porque sugiere otro cambio que se estaba produciendo en el modo como la crítica enfocaba su objeto de estudio. Pues cabe decir que al pasar al siglo XIX no sólo el autor se alejaba del lector y se volvía hacia adentro: la indagación literaria misma empezaba a volverse hacia su interior.

Una crítica literaria menos interesada en cómo la lectura conmueve a su público, en qué efecto *causa* en el lector o en el mundo en general, es una crítica que, en última instancia, está más interesada en lo *es* que la literatura y en cómo la puede definir para el lector el propio autor o el crítico como vocero de él. El giro del lector hacia el

autor –de lo que *hace la literatura a lo que es*– parecería inaugurar un quehacer que, en líneas generales, se ocupa más de la naturaleza de lo literario que de su utilidad, para lo cual la literatura es un fin en sí misma en lugar de cumplir determinados fines. Aunque habrá que esperar hasta los primeros años del siglo XX para que esta transición madure, ya podemos ver su simiente en lo que dijo Baudelaire en 1857: que lo que define un poema en cuanto tal no es su utilidad sino sus cualidades estéticas intrínsecas:

> Muchas personas creen que el objetivo de la poesía es algún tipo de enseñanza, que su deber consiste en fortalecer la conciencia o en perfeccionar el comportamiento social, incluso en demostrar alguna cosa útil [...] consideramos que *la poesía no tiene otro fin que ella misma*; no puede tenerlo, y ningún poema será tan digno, tan noble y tan merecedor del título de "poema" como el que fue escrito sin ningún otro propósito que el placer de escribir un poema (1983, págs. 191-2; las bastardillas me pertenecen).

El hecho de separar la obra de las influencias que haya tenido o de las que pueda ella misma ejercer, es decir, de todo lo estrictamente externo al poema mismo, es señal de un enfoque intrínseco al objeto literario. Este tipo de formalismo, anunciado ya vagamente por las frases de Stuart Mill y expresado plenamente por Baudelaire, caracteriza también, desde luego, los procedimientos literarios del movimiento del "arte por el arte mismo" y de buena parte de la crítica literaria del siglo XX. Más interesado en la obra misma que en sus efectos sobre el receptor, este floreciente enfoque "centrado en el texto" –que más tarde también habría de echar por la borda al autor– lleva a su plenitud la formulación kantiana del arte como una "finalidad sin fin" (1902, pág. V.226; 1987, pág. 73).

LECTURA DESINTERESADA Y CONTEMPLATIVA

Hemos hablado mucho hasta ahora de la importancia de los sentimientos en la indagación literaria, ya fueran las pasiones, sentimientos o emociones suscitados por la poesía en el lector o los que después se consideraron guía del proceso creador. Pero hemos dicho muy poco acerca de los peligros atribuidos a la experiencia sensorial. En este aspecto, la figura de mayor influencia fue la de Kant con su *Crítica del juicio* (1790). Preocupado por las formas en que lo poético fue

elogiado por su poder de desencadenar pasiones en los lectores, Kant procuró contraponer a esos estímulos el "desinterés" (1902, V.203-211; 1987, págs. 43-53). Rechazó una concepción del arte que valora las obras por los afectos y efectos que produce. Decir que las obras de arte tienen una "finalidad sin fin" –es decir, una "finalidad formal"– significa oponerse a la idea de que el arte tiene utilidad social o moral; decir que el lector o el espectador debe juzgarlo en un estado de desinterés es una manera de oponerse a la idea *falsa* de que las obras de arte nos afectan de tal modo que nos hacen sucumbir al placer sensual y rendir el yo. Kant propone, en cambio, que las obras de arte deben contemplarse desinteresadamente por su belleza, es decir, desapasionadamente. El momento de la contemplación exige que se establezca una distancia entre el yo, con sus intereses cotidianos, y el objeto que puede servirlos. Según este razonamiento, el placer estético difiere de los deleites ordinarios porque opone resistencia al ensimismamiento y crea, en cambio, una distancia crítica. La cuestión reside en desligar las respuestas sensuales de aquello que nos sobrecoge, horroriza o nos inspira terror o pasión. Mientras que el texto de Longinus sobre lo sublime es un manual sobre la producción de afectos, la visión de Kant sobre el tema transforma lo sublime en un medio para suspenderlos. Así, al contrario de Longinus –para quien lo sublime "tiene fuerza irresistible" porque "da en el blanco y triunfa sobre cualquier oyente" (I)–, Kant considera que el receptor jamás está impotente ante sus efectos "irresistibles", siempre que desligue los estímulos afectivos –como la emoción y la pasión– de los móviles de sus acciones, y dé paso a los "estímulos intelectuales" (para usar un giro de Q. D. Leavis), como la reflexión y la contemplación.

El proceso de contemplación separa la obra de arte de sus efectos más inmediatos sobre quien la contempla. El receptor debe despegarse del poema, así como el poema está separado del mundo, de modo que la obra de arte se sostenga por si misma y sea un objeto acerca del cual reflexionamos y no un objeto que actúa sobre nosotros. Si la literatura no debe ser algo "sentido" sino objeto de nuestro pensamiento, se infiere que lo importante para el crítico no son sus efectos sino el valor que tiene en sí misma, su definición y estructura interna. Así, con Kant aflora un enfoque "centrado en el texto" que luego Baudelaire puso en práctica en el siglo XIX y que la Nueva Crítica transformó en su principal proceder durante la primera mitad del siglo XX. La literatura se dirige cada vez menos al corazón y apunta a la cabeza, se orienta cada vez menos al cuerpo y se dirige a la mente,

apela menos a las emociones que a las facultades de la razón. Si bien Kant jamás niega que las obras de arte produzcan efectos ni desconoce la realidad del afecto –es decir, que el afecto existe–, hace un cambio de rumbo decisivo: su objeto de interés ya no son los elementos "materiales" de la obra de arte sino los "formales". Pero, mientras el filósofo alemán buscó mecanismos para poner freno a los efectos perjudiciales ("patológicos") del arte sobre el espectador, buena parte de la crítica posterior perdió totalmente de vista los afectos.

Como vimos en el capítulo anterior, solamente Nietzsche en sus notas acerca de la "fisiología del arte" (1888) hace hincapié en el arte como arrebato o ebriedad (1967, págs. 327-8) y tiende un puente hacia la tradición clásica de Longinus, aunque desde la perspectiva de la experiencia sensual de la modernidad (véase el capítulo 3). Por lo tanto, en lugar de la concepción poskantiana de la estética que proclama la autonomía recíproca del yo y de la obra de arte, Nietzsche todavía utiliza una concepción más antigua de la estética en cuanto experiencia de los sentidos que puede acarrear la disolución del yo autónomo, arrastrándolo fuera de sí mismo en el arrebato. Desdeñosamente, contrapone a la estética kantiana su propia noción de la estética como fisiología en estos términos: "Desde Kant, todo lo que se dice sobre el arte, la belleza, el conocimiento y el saber ha quedado manchado y enlodado como 'falto de interés'" (1905, pág. XIX. 132). Al abogar por el "elemento patológico del arrebato" ([1888], 1967, pág. 327), que Kant procura resistir, Nietzsche en realidad se pronuncia a favor del "peligro fisiológico del arte", única voz solitaria que se alza en al ámbito de una nueva crítica que ya no se interesa en los afectos.

Los debates sobre los efectos perjudiciales de la literatura perduraron, desde luego, en la crítica sobre géneros recientes como la novela y, luego, el cine (véanse los capítulos 3 y 4), pero cuando se trataba de lo realmente valioso –es decir, la poesía escrita para las minorías y no para las mayorías– casi no se hacía referencia a los afectos. Todo lo que queda de la célebre terna –*docere, delectare, movere*–, fundamental para la indagación literaria desde la Antigüedad, es la noción de que la literatura no nos *conmueve* porque afecte nuestras sensaciones sino porque aporta una tipología para mejorar nuestra sensibilidad. El tercer elemento, *movere*, se orienta cada vez más al perfeccionamiento del espíritu y prácticamente no es pertinente cuando se habla de los efectos somáticos; *delectare* ya no significa embelesar, hechizar ni proporcionar placer sensorial sino deleitarse

con sobriedad con la belleza del objeto, su forma y unidad interna; sólo el primer aspecto, *docere*, queda intacto, aunque cambiado. Lo que la literatura enseña –si es que enseña algo– corresponde primordialmente al orden moral y no al social ni al político. No nos convierte en mejores seres humanos porque nos mueva a la virtud o la acción; nos educa porque nuestra intelección se eleva al contemplar su perfección.

Hay un supuesto que impregna todo el ensayo de Matthew Arnold "The Function of Criticism at the Present Time" (1865): que la literatura eleva el intelecto. La única condición es leer buena literatura, empresa en la que el crítico puede ser de mucha ayuda pues su tarea es "guiar [al hombre] hacia la perfección, haciendo que su espíritu se detenga en lo que es excelente en sí" ([1865], 1907, pág. 12). El problema es que la crítica "no ha habitado demasiado en la esfera puramente intelectual" (*ibid.*, pág. 20), y por esa razón Arnold se aplica a instituir una crítica que "recuerde [al lector] que tiene una mente" (*ibid.*, pág. 17). En los escritos de este ensayista ya no hay referencias a los afectos. Ni Arnold ni el lector que él imagina *recuerdan que tienen un cuerpo*, que alguna vez la literatura conmovió el corazón, nos transportó a las cimas de la pasión o nos embelesó de tal manera que, absortos, nos olvidamos de nosotros mismos aunque sólo fuera por unos breves instantes. Todo lo que queda en su concepción es la eficacia moral, que exige desinterés.

> ¿Cómo ha de mostrar su desinterés la crítica? Manteniéndose distante de lo que llamamos "la perspectiva práctica de las cosas"; ateniéndose resueltamente a la ley de su propia naturaleza, que es el libre juego del espíritu en todos los asuntos que encara. Negándose sin vacilación a prestarse a todas las consideraciones ulteriores, políticas y prácticas, que mucha gente le atribuirá [...], aunque la crítica nada tiene que ver con ellas. Como ya he dicho, su función es conocer lo mejor del saber y del pensamiento, y crear un cauce de ideas verdaderas y novedosas divulgándolo a su vez (Arnold [1865], 1907, págs. 18-9).

Es evidente que para ejercer su efecto en el mundo, la poesía debe alejarse de él, debe mantenerse impoluta y elevarse por encima de él. El texto debe estar divorciado del contexto, de modo que podamos "ver el objeto como es realmente en sí mismo" (*ibid.*, pág. 1), pues sólo de este modo puede un poema reivindicar para sí mismo eterno valor, no como un medio para conseguir un fin sino como un fin en sí mismo. Por desagradable que parezca esta suerte de propaganda a

favor de un canon a la luz de nuestras concepciones contemporáneas, la creencia en la necesidad de "un criterio infalible para detectar la presencia o la ausencia de una alta calidad poética" (Arnold [1880], 1906, pág. 17) –que nos permita reconocer lo que es eterno y universal– no es sólo su manera de hacer de nosotros mejores seres humanos, de educarnos, sino su prescripción para salvar la civilización en cuanto tal. El humanismo de Arnold, así como el consiguiente elitismo, parece nacer –como el de los Leavis– del temor de que, sin la guía esclarecida del crítico, las masas recién alfabetizadas no leyeran lo que eleva el espíritu sino lo que brinda burdo placer. Como ocurrió más tarde con T. S. Eliot y había sucedido antes con Wordsworth, Arnold siente que su época está asediada por cambios vertiginosos que ponen en peligro su cultura. Para Wordsworth, el exceso de estímulos sensoriales actuaba "para embotar las facultades de discriminación del espíritu" ([1800], 1974, pág. 128); para Arnold, el peligro radicaba en "la influencia embrutecedora de nuestra pasión por el progreso material" ([1865], 1907, pág. 17). De ambas frases se infiere que el ritmo de la modernidad reclamaba un antídoto. En calidad de tal, la poesía podía presumiblemente cumplir la función que otrora tuvo la religión: según Arnold, puede ayudarnos a "interpretar la vida, puede consolarnos y sostenernos" ([1880], 1906, pág. 2). Las preocupaciones críticas de este período se resumen tal vez con mayor claridad en una observación de I. A. Richards: ante "un caos espiritual como jamás experimentó el hombre, seremos arrojados de nuevo a la poesía, como Matthew Arnold previó. La poesía es capaz de salvarnos; es un medio idóneo para superar el caos" ([1926], 1974, págs. 82-3).[5]

El interés de Richards –que fue en muchos aspectos un heredero del pensamiento de Arnold– no era interpretar ni cambiar el mundo sino apreciar lo mejor de él y aportar un remedio para lo peor. Puesto que el mundo es anárquico y la poesía no, ella puede salvarnos del caos poniendo al lector en un estado de orden. La poesía es capaz de organizar nuestro espíritu y a través de ella –según Richards– podemos alcanzar "un equilibro total" y poner freno a nuestros múltiples e "inconexos impulsos" ([1926], 1974, pág. 29), es decir, encauzarlos

5. El "ideal dieciochesco del Hombre de Gusto, que debe haberlo leído todo antes de emitir juicio sobre nada" –explica Patrick Parrinder– ya no era una meta alcanzable en la época de Arnold por la mera acumulación de material impreso (1977, pág. 145).

en "una única respuesta concertada" ([1924], 1967, pág. 192). Esta idea implica una inversión total de la tradición retórica, pues el propósito de lograr el equilibrio del espíritu no es otra cosa que poner trabas al antiguo objetivo de *movere*. La poesía ya no *conmueve* al lector; lo devuelve a la inmovilidad frente al caos que lo rodea. Richards reconoce que la poesía utiliza un "lenguaje emotivo" que tiene efecto terapéutico sobre el lector, pero su fin no es desencadenar la emoción para "hechizarnos, logrando dominio absoluto sobre nuestro espíritu", como decía Longinus. Por el contrario, su fin es el orden del espíritu contemplativo del lector, devuelto a su equilibrio. Pese a que muchos de sus acólitos –en concreto, los defensores de la Nueva Crítica– lo acusaron de practicar una crítica centrada en los afectos, las explicaciones casi psicofisiológicas de Richards sobre los afectos en la literatura indican que para él la lectura no tenía que ver con el afecto sino con la manera de gobernarlo, en la medida, precisamente, en que buscaba el "equilibrio". Para Wordsworth la poesía había sido la expresión del "desborde espontáneo de sentimientos poderosos" ([1800], 1974, pág. 148) en el autor, y para Richards fue la manera que se ofrecía al lector de gobernarlos, pero T. S. Eliot fue mucho más lejos: el objetivo o "el fin de disfrutar de la poesía es la pura contemplación, desprovista de todos los accidentes de la emoción personal". Por esa razón, la buena crítica es la que "procura ver el objeto como realmente es" y la "mala crítica, por el contrario, no es más que expresión de emociones" ([1920], 1960, págs. 14-5). Parecería que en el curso de sólo cien años, el afecto ha sido arrancado del pedestal de lo sublime para transformarse en una falacia. Durante ese mismo período, la figura del autor –fundamental en la teoría romántica– fue expulsada de la indagación literaria y el texto mismo pasó a ocupar el centro de la escena.

LECTURA MINUCIOSA

La célebre declaración de Eliot en su ensayo "Tradition and Individual Talent" (1919) de que "la poesía no es dar rienda suelta a la emoción, sino huir de ella; no es expresión de la personalidad sino una huida de la personalidad" ([1920], 1960, pág. 58) se transformó así en el principio rector de las dos proclamas de la Nueva Crítica: lo que W. K. Wimsatt y Monroe C. Bearsdley llamaron "The Intentional Fallacy" en la *Sewanee Review* y "The Affective Fallacy", artículos

publicados en 1919 y 1949 respectivamente. Como aclara la siguiente cita de *The Verbal Icon* (1954), libro en el que ambos ensayos se publicaron reunidos, no se considera que la intención del autor ni la respuesta del lector sean componentes necesarios ni convenientes del análisis literario.

> La falacia de la intención consiste en confundir el poema con sus orígenes [...]. Comienza tratando de inferir las pautas críticas de las *causas* psicológicas del poema y acaba en la biografía y el relativismo. La falacia del afecto consiste en confundir el poema con sus *resultados* (lo que *es* con lo que *hace*) [...]. Comienza tratando de inferir las pautas críticas de los efectos psicológicos del poema y acaba en el impresionismo y el relativismo. El resultado de cualquiera de ellas –la falacia de la intención o del afecto– es que el poema mismo suele desaparecer, en cuanto objeto del juicio específicamente crítico (1954, pág. 21).

A partir de esta descripción es evidente por qué los partidarios de la Nueva Crítica rechazaron buena parte de la obra de Richards, que cae en la trampa de la falacia del afecto. No obstante, en otros aspectos, su enfoque de la literatura –como el de Eliot– es el motor que impulsa desde lo oculto el proyecto de la Nueva Crítica y la razón por la cual el mismo Richards forma parte de esa corriente. En su libro *Crítica práctica* (1929), Richards relató un experimento que llevó a cabo con sus alumnos: les repartió poemas desconocidos sin mencionar su título ni el nombre de los autores y les solicitó que los "comentaran con toda franqueza". Posteriormente, analizó las respuestas. Aunque para Richards ese ejercicio empírico sirvió para revelar las deficiencias de lectura de los estudiantes, lo más importante es que introdujo una modalidad de análisis que se ha transformado en el procedimiento predominante del análisis literario, es decir, de la crítica práctica: la lectura minuciosa de un texto divorciado de todo contexto, eso que F. R. Leavis habría de describir después como lectura atenta de las "palabras que contiene la página", y que sigue siendo, según Eagleton, el proceder más difundido entre "los estudiantes de letras en la Inglaterra actual, lo sepan ellos mismos o no" (1983, pág. 31). Se trata de un enfoque netamente centrado en el texto que, siguiendo la tradición de Arnold, contempla "el *objeto* como es realmente en sí mismo" y exige que el *sujeto* –sea autor o lector– desaparezca de las indagaciones literarias. Por eso mismo, Wimsatt y Beardsley no se preguntan qué *hace* el poema (al *sujeto* que es el lector) sino qué *es* (como *objeto*).

Con este método, la crítica vuelve decididamente los ojos hacia adentro. No sólo considera que el texto mismo es el centro de interés pues, al tratar de definir un poema aislando las propiedades que hacen poética la poesía (como dirían los formalistas rusos), sienta las bases para indagar qué entraña el análisis literario mismo: ya no exige que ese estudio se relacione con temas más amplios ni con otras disciplinas (como la filosofía o la historia) sino que centra su atención concretamente sobre sí mismo. En consecuencia, ni el texto literario ni los estudios de literatura se abordan con referencia a un contexto.

Entidad cerrada sobre sí misma en la cual los elementos textuales operan entre sí dentro de su propio "contexto", el texto mismo es el terreno donde han de hallarse todas las herramientas de análisis. Pero, a diferencia de Richards –para quien los diversos elementos se reconcilian o armonizan en el lector, para sus discípulos posteriores–, la lectura atenta del poema revela que el propio texto se ha hecho cargo de esa tarea. Se supondrá, entonces, que el texto entraña una unidad intrínseca, cualesquiera sean las contradicciones, paradojas o ambigüedades que contenga aparentemente. Wimsatt expresa la idea en *The Verbal Icon* con estas palabras: "El tipo de unidad que buscamos y hallamos en la poesía sólo se logra mediante un grado de complejidad en el diseño que implica por sí mismo madurez y riqueza (1954, págs. 81-2). Si bien la Nueva Crítica repudió el acento en el autor propio del romanticismo, puso en un pedestal similar la unidad orgánica. Al seguir la línea trazada por sus colegas británicos Richards y Leavis, sus defensores buscaban en la poesía eso que John Crowe Ransom describió como "un orden de existencia que en la vida real se desmorona constantemente bajo los pies" (1938, pág. 348). Volvemos así, una vez más, a las propiedades curativas de la poesía, que puede salvar la civilización porque, mediante la unidad, proporciona cierto orden y armonía que faltan en la vida, en particular, en la vida moderna confusa y revuelta. No obstante, sólo la buena poesía es capaz de esta proeza, y su sello distintivo es la complejidad, definida en función de la unidad de estructura y significado, como dice Wimsatt en la cita anterior.

Según los inscriptos en esta corriente, para el crítico que presta suma atención a lo que Ranson llama "la técnica del arte", esos rasgos son hechos observables objetivamente. Para ello, es necesario comprender el lenguaje y la estructura del texto y, en el caso específico de la poesía, sus "mecanismos técnicos" y su "uso sistemático". Por ejemplo, la "métrica, las inversiones, los solecismos, el quiebre de las

normas y la lógica de la prosa, los tropos, las ficciones o invenciones que la poesía utiliza para garantizar 'la distancia estética' y apartarse de la historia" (1938, pág. 347). En otras palabras, se observa el poema desde la perspectiva de aquello que lo caracteriza como poesía, identificando los rasgos de lenguaje y de estructura que lo diferencian de la prosa de manera demostrable. Ranson dice que esos análisis "corresponden sin duda a la crítica" y que la tarea del crítico consiste en "*desarmar* el poema o *analizarlo* con el objeto de revelar esas características" (*ibid.*, pág. 349; las bastardillas me pertenecen). A diferencia de la crítica *prescriptiva* de la tradición retórica –que procuraba "dictaminar" cómo se debía escribir un poema para afectar más al lector– y a diferencia también de la escuela de Arnold –cuya crítica *evaluadora* intentaba determinar el valor de una pieza literaria al separar la buena literatura de la mala–, la propuesta de Ransom resume el empeño de la Nueva Crítica por instaurar una crítica *descriptiva* que mantenga la "distancia estética" y sea tan fríamente analítica como objetiva. Para volver a la tesis de Jane Tompkins, según esta concepción, la obra poética no es una "unidad de fuerza" (1980, pág. 204) que actúa sobre el lector sino un "objeto" que es necesario desmontar para analizarlo. De ahí que "la repuesta literaria", dice Tompkins, "se transforme en una categoría carente de sentido porque el interés principal de la crítica ya no son los efectos de los poemas sino su naturaleza intrínseca" (*ibid.*, pág. 221). La literatura ya no es un objeto para la experiencia (corporal) sino un "objeto de conocimiento" (mental). Una vez definida así, como significación y no como sensación, o "como algo que significa y no hace, la interpretación se transforma en el acto crítico supremo (*ibid.*, pág. 222).

LEER EN BUSCA DEL SENTIDO Y NO EN BUSCA DE SENSACIONES

La crítica literaria moderna según los cánones de la Nueva Crítica instaurados en las décadas de 1930 a 1960 perdura aún en las prácticas cotidianas de lectura que se exigen a menudo a los estudiantes en los seminarios. En el mejor de los casos, se investigan los textos para descubrir la multitud de efectos de significación implícitos en ellos; en el peor, se los interpreta según su significado aparentemente correcto. Por lo tanto, se ha perdido la noción de que la literatura tiene que ver también con las sensaciones y no sólo con la construcción de sentido, situación que podemos atribuir al fervor de la Nueva Crí-

tica por legitimar los análisis "que sean objetivos, que recurran a la naturaleza del objeto en lugar de hablar de sus efectos sobre el sujeto" (Ransom, 1938, pág. 342). Una crítica objetiva, por lo tanto, debe echar por la borda las indagaciones fisiológicas, principio que Ransom enuncia con énfasis cuando dice:

> [...] apenas se puede denominar crítica al hecho de afirmar que una obra literaria merecedora de ese nombre [...] causa en nosotros un notable efecto fisiológico –como olvidar el mundo externo, derramar lágrimas, experimentar sensaciones en las vísceras o en la laringe, etcétera–, o que genera ilusiones perfectas, o induce éxtasis espiritual, o, incluso, que produce la catarsis de las emociones (*ibid.*, págs. 342-3).

Sin embargo, calificativos como "*conmovedor, emocionante, entretenido, lamentable*", que Ranson relega como "no pertinentes para la crítica" (*ibid.*, pág. 343),[6] se usaron para describir la relación del público con la literatura durante más de dos mil años y constituyen, por consiguiente, una "larga historia del pensamiento crítico", como bien dice Tompkins, "durante la cual especificar el significado no era la preocupación central" (1980, pág. 201). Si bien podemos comprender el recelo ante las emociones en un período de la historia europea en el que se las utilizó al servicio de la ideología fascista (desde luego, uno de los motivos para que Bertolt Brecht insistiera en la importancia de la distancia crítica como requisito del pensamiento racional y analítico), también es posible entender, como Susan Sontag, que el empeño de nuestra cultura "por asimilar el Arte al Pensamiento" ([1967], 1987, pág. 13) es un gesto francamente histórico que

6. Según explica Ransom en "Criticism, Inc.", las razones para excluir de la crítica esos términos son las siguientes:

> He oído decir que algunos modernos productores de comedias de Hollywood ponen a una persona fiable en medio de una audiencia de prueba para contar las risas; su método de ensayo no es tan sutil como el de Aristóteles, pero ambos se interesan en los efectos. Esa preocupación parece reflejar la idea de que el arte nace porque el artista, o quien lo emplea, abriga designios con respecto al público, sean esos designios morales o de taquilla. En ambos casos, se trata de una concepción odiosa porque niega la autonomía del artista en cuanto persona que se interesa en el objeto artístico por derecho propio y también niega la autonomía de la propia obra como cosa que existe por sí misma (1938, pág. 343).

jerarquiza la comprensión, el pensamiento y la razón por encima de una diversidad de experiencias sensoriales, como el placer, el sentimiento y la pasión. Como Sontag dice en *Contra la interpretación*, "en una cultura cuyo dilema clásico es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensual, la interpretación es la venganza del intelecto contra el arte (*ibid.*, pág. 7).

Pero la venganza no es "del intelecto contra el arte" sino del intelecto contra la cultura de masas que, a través de medios como la novela (en sus primeros tiempos, al menos, y sin duda en la forma de novelas sensacionalistas) y el cine, amenazaba con socavar todo lo que era importante para el crítico como guardián de la cultura. Así como F. R. Leavis fue el primero en convocar a la defensa de la alta cultura contra los vulgares productos de la "civilización de masas" y transformarla en una "cruzada moral y cultural" (Eagleton, 1983, pág. 33), Theodor Adorno atacó el arte irreflexivo, es decir, el arte para el consumo, aunque su posición ideológica fuera distinta de la de Leavis. La aversión de Adorno por lo que él denominaba la industria cultural lo llevó a formular un concepto de la estética que arranca el arte genuino del ámbito de la experiencia sensorial –reservada para las formas "inferiores" del arte como mercancía– y lo coloca exclusivamente en el ámbito de la "reflexión teórica", como explica Hans Robert Jauss (1982a, pág. 17). Adorno hablaba de una "estética de la negatividad" (1970) que subraya la autonomía del arte (sustraer el arte de la esfera social es la única manera de conseguir que siga oponiéndose a la cultura dominante y, por ende, el único camino hacia un arte político), y también adopta el principio kantiano del desinterés. Al poner distancia entre nosotros y la obra de arte, ese principio hace lugar al momento crítico imprescindible en nuestra relación con el arte, y así ofrece resistencia a la demanda filistea de gratificación inmediata, única forma de experiencia estética que conoce la industria cultural. Por esta razón, Adorno incluye en su tesis sobre la negatividad el "efecto de distanciamiento" de Brecht, mecanismo que aleja al espectador de la acción que se desarrolla en el escenario para permitirle adoptar una perspectiva crítica, y por la misma razón dice que es necesario rechazar la catarsis aristotélica porque pone el acento en la identificación del espectador como válvula de escape emocional. Mientras que el mecanismo propugnado por Brecht merece aprobación porque hace posible un arte político que obliga a pensar al lector/espectador, se repudia la catarsis porque es complaciente con los afectos, como ocurre en las formas popula-

res de entretenimiento. El objetivo es evitar el consumo "culinario" de arte, como decía Brecht.

No obstante, Hans Robert Jauss es una de las pocas voces que se han alzado en los últimos tiempos para criticar a los que estiman la "cognición suprasensible" por encima de la "experiencia sensorial" (1982a, pág. 37) y a los que, como Adorno, "consideran que la experiencia estética sólo es genuina cuando ha dejado atrás todo placer y se ha elevado a la categoría de reflexión estética" (*ibid.*, pág. 27). Esos críticos han relegado "los niveles primarios de la experiencia estética" –como el "asombro, la admiración, sentirse impresionado o conmovido, las lágrimas de compasión, la risa o el distanciamiento" (*ibid.*, pág. 153)– o los han suprimido "prefiriendo un nivel más elevado de reflexión estética (*ibid.*, pág. 21). En su libro *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1982), en gran medida una revisión de su obra anterior (que comento en el capítulo 6), Jauss nos recuerda que en el arte, el placer consiste en "la rendición sensual directa del yo ante un objeto" –movimiento que forma parte del "deleite común" (1982a, pág. 30)– y también en "el acto contemplativo del espectador", que forma parte de la "satisfacción estética" y "es siempre necesario para constituir el objeto estético" (*ibid.*, págs. 30-1). Así, la manera en que *actúa* la literatura sobre el lector (la manera en que lo afecta) y el modo en que el objeto literario se constituye *activamente* como tal en el acto de contemplación (cómo nace a través de la interpretación) son para Jauss las dos modalidades de la experiencia estética. Para decirlo con palabras nuestras: la sensación y la construcción de sentido son las dos categorías a través de las cuales el lector se vincula a la literatura. Como nos recuerda el fragmento siguiente, jamás debemos subestimar

> [...] el poder comunicativo del arte en el nivel de las identificaciones primarias como la admiración, la emoción, la risa y el llanto que acompañan al héroe, y que sólo el esnobismo estético considerará vulgares. Pues en tales identificaciones, y sólo secundariamente en la reflexión estética que se distancia de ellas, la experiencia estética se transforma en acción simbólica o comunicativa (*ibid.*, pág. 19).

Por ende, Jauss procura que comprendamos cabalmente la doble articulación de la experiencia estética: "Comprender el disfrute y disfrutar de la comprensión" o, lo que él llama "el goce de disfrutar de algo otro" (1982a, pág. 32). Como no está interesado solamente en cómo se puede analizar históricamente el placer (mediante categorías

tales como la poiesis, la estesis y la catarsis) sino también en una "definición del placer", propone la tesis de que "en el placer estético confluyen afectos enteramente sensuales y afectos sumamente intelectuales" (*ibid.*, pág. 23). Desde luego, esta posición consigue eludir precisamente lo que otros –entre ellos Arnold y Adorno– buscaban instituir: el divorcio de la alta literatura de las formas literarias bajas y un fenómeno concomitante, la separación de las funciones corporales inferiores –como las lágrimas y los temores–, de la actividades superiores del espíritu. El enfoque de Jauss consigue abarcar ambos aspectos.

Como culminación de todo lo que se había sentido en el siglo XIX en torno a la industrialización, la masificación de la sociedad y la sobrecarga sensorial y cultural (véase el capítulo 3), el siglo XX incubó tesis negativas que veían lo que quedaba de nuestro "orden de existencia" –cito una vez más palabras de Ransom– como algo que "se desmorona constantemente bajo los pies". En el aspecto crítico-literario es como si el crítico, y en consecuencia el lector, debiera afrontar el desorden elevándose por encima de él; como si debiera mantenerse estoicamente incólume ante él o construir orden a partir del desorden comprometiéndose. Todo ello exige el control del intelecto. Para el crítico, una de las maneras de procurar el orden o imponerlo consiste en adoptar una actitud de desinterés, es decir, en crear distancia entre el objeto de arte y quien lo contempla, juzgar una obra de modo tal de cortar sus vínculos con cualquier reacción somática potencial que pueda orientar la acción política. Al fin y al cabo, lo que fluye a través del cuerpo es inmediato y carece de orden, provoca reacciones somáticas igualmente instantáneas y elude, por ende, el control consciente de la mente.

La otra manera de mantener un equilibrio concertado consiste en lograr que las respuestas afectivas se supediten a la producción de significado. El único crítico que, aparte de Jauss, se destaca por su indagación sobre el afecto es Norman Holland, quien adopta este criterio. A diferencia de sus contemporáneos que escribían en las décadas de 1960 y 1970, Holland muestra un interés genuino por el afecto (1989, págs. 281-307; 1975, págs. 292-9), aunque no pone el acento en la sensación –como habían hecho los epígonos de Longinus– sino en la construcción de sentido, en sintonía con los críticos modernos que se orientan hacia el lector. Con su particular estilo psicoanalítico de explicar la lectura (que sólo comparte David Bleich),[7] Holland sostiene que la literatura proporciona al lector la

oportunidad de transformar las fantasías en formas que no sólo son placenteras sino también aceptables por la sociedad. Después de preguntarse en *The Dynamics of Literary Reponse* (1989) qué hay en la obra literaria que convoca nuestra "respuesta emocional" o nos "excita" (*ibid.*, pág. 3), en el capítulo sobre el "afecto" Holland hace esta reveladora descripción de lo que sucede cuando leemos:

> La transformación de una fantasía medular en significado genera en nosotros un proceso mental mucho más sistemático que los habituales. En la situación literaria, se produce también una suerte de debilitamiento del afecto porque nuestra expectativa no es actuar en consecuencia (*ibid.*, pág. 283).

Parecería que el "debilitamiento del afecto" es una consecuencia de la producción de significado, en cuyo caso –pese a todo lo que dice sobre los sentimientos subjetivos que experimentan los lectores– Holland intercambia el afecto y el significado, subordinando de hecho la sensación a la construcción de sentido. Se comprueba así que sus intereses forman parte en gran medida de la crítica moderna orientada hacia el lector y no se inscriben en las corrientes críticas afectivas de antaño pues no está a favor de desencadenar las emociones sino de encauzarlas en un orden intelectual reconocible.

Ya sea que se logre encauzarlas limitando la producción de significado a la figura del autor,[8] conteniéndolas firmemente dentro (de la unidad) del texto (como hace la Nueva Crítica), atribuyendo al lector la responsabilidad de armonizar los efectos literarios (como lo hacen Richards y Holland) o demarcando estrictamente (como hacía Q. D. Leavis en su proyecto) la frontera entre una literatura que se lee en busca de significados –*Bildung*– y otra que se lee en busca de entretenimiento y afectos, la cuestión radica siempre en gobernar los place-

7. Se puede hallar un análisis profundo de las tesis de Holland, también en relación con las de Bleich, en Freund (1987, págs. 112-33).

8. Me refiero a la tesis de Foucault de que, en la tradición occidental, la función del autor es reguladora ([1969], 1986, págs. 11, 118-9). Dicho de otro modo, nuestra cultura utiliza al autor "para dominar y controlar la enorme proliferación de discursos, de manera de despojar a toda esa riqueza de sus elementos más peligrosos, organizar ese desorden a fin de maniatar sus aspectos más incontrolables" (1972, pág. 228).

res y perturbaciones que no se pueden explicar racionalmente. Así, cuando Wimsatt y Bearsdley expulsan de la indagación literaria las "lágrimas, hormigueos y otros síntomas fisiológicos" (1954, pág. 34), lo hacen, precisamente, porque esas respuestas no son "pertinentes para la crítica": y no lo dicen en el sentido de Ranson, de que no son pertinentes porque no pertenecen a la crítica propiamente dicha sino porque no se cuentan entre nuestras facultades mentales críticas. La hipertrofia del intelecto –uno de cuyos signos es la creciente actividad interpretativa– implica al mismo tiempo una desactivación de los afectos, síntoma a su vez de un intelecto desomatizado y un texto desmaterializado.

Todas estas consideraciones valen para la crítica pero también para la lectura en el marco del discurso crítico moderno. Con la hipertrofia del intelecto, la mengua de los afectos y la transformación del cuerpo en un tropo crítico, el dilema del lector es que su figura ha desaparecido gradualmente de las coordenadas del mapa crítico, hecho cuyo primer indicio fue la aparición del autor y, luego, la del propio texto. Aun cuando las teorías de la recepción lectora de las décadas de 1960 y 1970 resucitan su figura, para ellas, como veremos en el próximo capítulo, todo lo que el lector puede hacer es (mal)interpretar el texto.

6. El lector en la teoría

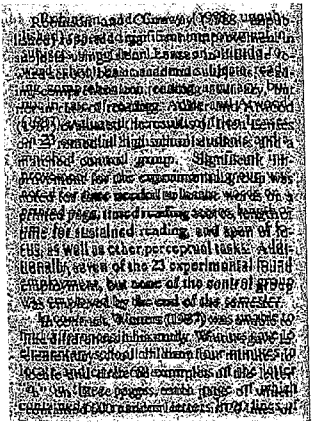

Figura 7. ¿La legibilidad de un texto depende exclusivamente de sus condiciones materiales? ¿O es, en cambio, una cuestión conceptual relativa a la manera en que concebimos la lectura, la textualidad, la interpretación, el significado, etc.?

En 1968, Roland Barthes proclamó que "el nacimiento del lector se hará a costa de la muerte del autor" (1977, pág. 148). En una propuesta programática para desligar la indagación literaria de la figura del autor como creador del significado y volcarla hacia el lector, Barthes no sólo abogaba por un "retorno al lector" en la teoría literaria (Freund, 1987, pág. 13), sino que reclamaba mayor protagonismo para el lector, hasta entonces invisible en el discurso literario.[1] Como vimos en el capítulo anterior, si bien la respuesta del público fue una condición indispensable para toda actividad literaria hasta el siglo XVIII –tanto para los que escribían como para quienes comentaban la literatura–, los parámetros críticos comenzaron luego a desplazarse, al principio, con el romanticismo, hacia el autor, y después hacia el texto mismo, con el modernismo. Cuando volvió a surgir el lector en el mapa de la crítica, ya no fue, sin embargo, como figura sobre la cual la literatura *actúa* ni como figura que se *conmueve* con ella –como había sucedido en la tradición retórica clásica– sino como figura que reacciona ante la literatura en cuanto "ocasión para la interpretación" (Tompkins, 1980, pág. 206). Lo que diferencia la obra de algunos teóricos contemporáneos –como Iser, Jauss, Culler y Fish– de sus predecesores inscriptos en la corriente de la crítica afectiva es la figura del lector como productor de significado, pues los críticos anteriores estaban más interesados en las pasiones que se suscitaban en el lector ("pasivo", por lo tanto) que en los significados que éste (lector "activo") producía. En este sentido, la teoría literaria posterior a Barthes ha convertido al lector pasivo en activo, lo ha transformado de alguien *sobre quien se ejercían* acciones en alguien que "intelectualiza" la obra literaria desde el comienzo (Barthes, 1974, pág. 16): según dice Barthes en *S/Z*, "el objetivo de la obra literaria (o de la literatura en cuanto obra) es hacer que el lector ya no sea un consumidor sino un productor de textos" (*ibid.*, pág. 4).

Aunque Barthes en estos fragmentos va mucho más lejos de lo que se permiten algunos teóricos de la recepción lectora, su posición puede asimilarse en muchos aspectos fundamentales a la de los críticos de Yale, quienes también consideran que el límite entre lectura y

1. En Freund (1987) y Holub (1984) hay excelentes explicaciones de la teoría orientada hacia el lector. Hay también antologías sobre este tema: Suleiman y Crosman (1980); Tompkins (1980); Bennett (1995); Machor y Goldstein (2001) y Schweickart y Flynn (2004).

escritura ha de borrarse.[2] Como las de Barthes, entonces, las obras de Miller, De Man, Bloom y Hartman sobre la lectura –que muestran la profunda influencia de la deconstrucción derrideana– "se niegan al subterfugio de un papel pasivo o restrictivo" para el lector, quien –según Hartman– "deviene a la vez lector y escritor [...], intérprete de textos y productor autorreflexivo de textos posteriores" (1980, pág. 162). Teóricamente, entonces, las nuevas coordenadas de la lectura recuperan al lector activo en contraposición a un ser sobre el cual la literatura *ejerce su acción* (leer es producir) y también –posición mucho más difundida– contra el papel esencialmente pasivo que se le adjudicaba como buen o mal receptor de significados provenientes de un "Dios-Autor" (Barthes, 1977, pág. 146).

Sin embargo, la mera existencia de un fárrago de enfoques diferentes sobre la relación entre el texto y el lector hace que la "crítica orientada hacia el lector no sea un campo único, sino muchos", como dice Suleiman (1980, pág. 6). Contra estas explicaciones *ideales* y universales sobre el lector, muchas teorías de la lectura se han vuelto hacia los lectores *reales, particularmente encarnados*, trasladando a la teoría literaria perspectivas originadas en los estudios de género, de la sexualidad, la raza y la etnicidad. Las teorizaciones relativamente recientes de la lectura *gay* que hizo Koestenbaum (1995) y de la lectora lesbiana que hizo Kennard (1986), o los numerosos estudios de la lectura que se llevaron a cabo en el marco teórico feminista (véase el capítulo 7) –entre ellos, los relativos a las reacciones de lectoras negras, como los de Bobo (1995)– han multiplicado un panorama abigarrado que, en el mejor de los casos, hace muy difícil aplicar rótulos. Por lo tanto, pese a que la expresión general "crítica orientada hacia la respuesta del lector" es conveniente, sería un error suponer que hay coherencia teórica entre los inscriptos en la Escuela de Constanza (Iser, Jauss) y los enfoques de Culler y Fish en Estados Unidos, y sería igualmente erróneo suponer que esa crítica se orienta hacia una explicación común de la figura del "lector".

Pese a tantas diferencias, lo "ingenioso del rótulo" –que Robert Holub (1984, pág. xiii) ve en la expresión "crítica orientada hacia la

2. Los libros que exponen estas teorías apenas se refieren brevemente a la deconstrucción como enfoque alternativo de la lectura, con la excepción de Culler (1983) y Bennett (1985). En este capítulo doy el mismo peso a las dos perspectivas.

respuesta del lector"- reside en que permite englobar la escuela del sur de Alemania y las de América del Norte, el deconstruccionismo de Yale y las posiciones sociopolíticas más recientes de los teóricos de la cultura, pues todos ellos, tras las huellas de Barthes, hacen del lector el eje del debate contemporáneo. De este modo, cualesquiera sean sus diferencias internas, la concepción del lector activo que comparten los teóricos literarios posteriores a Barthes y quienes hacen análisis cultural reúne a "idealistas" y "realistas" [*actualists*] en su rechazo común por la idea del lector como receptor pasivo y también del lector arrastrado por las sensaciones, por mucho que sus análisis atiendan a la "encarnación" concreta de los procesos de lectura. Por lo tanto, cualquiera sea la imagen del lector que surja de cada uno de estos enfoques, todos darán preeminencia a la construcción de sentido. En esa medida, los "idealistas" y los "realistas" siguen siendo teóricos pues no se preguntan cómo reacciona un lector particular ante un texto determinado y se preguntan, en cambio, en qué consisten los protocolos de lectura en general, es decir, cómo comprenden, cómo construyen sentido los lectores.

(I)LEGIBILIDAD

En la medida en que la producción de significado es el eje de sus análisis, las teorías posteriores a Barthes se canalizan en dos corrientes divididas por estas dos premisas opuestas: "El texto debe ser legible" y "*todos* los textos son una alegoría de la imposibilidad de la lectura".[3] Así, la cuestión de la lectura se transforma en el problema de la legibilidad, que a su vez plantea si el significado es determinable. Los teóricos que adoptan la primera premisa sostienen que se puede determinar el significado y que se logrará hacerlo (aunque un texto dado pueda ser refractario al comienzo); los que adoptan la segunda premisa rechazan la posibilidad de semejante clausura. Estas orientaciones opuestas se apoyan en dos concepciones filosóficas que provienen de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer y de la deconstruc-

3. La primera cita es de Hans-Georg Gadamer (Gadamer, 1989, pág. 31), quien da por supuesto que "uno no puede leer lo escrito sin comprenderlo" (*ibid.*, pág. 118); la segunda cita corresponde a J. Hillis Miller, que sigue las huellas de de Man (Miller, 1989, pág. 164).

trucción de Jacques Derrida, respectivamente.[4] Por consiguiente, esas tendencias filosóficas marcan las diferencias entre los teóricos literarios que hacen de la *comprensión* y la *legibilidad* un principio central de las relaciones entre el texto y el lector y aquellos que, a la inversa, hacen hincapié en el *malentendido* y la *ilegibilidad*.

En cuanto "disciplina clásica que se ocupa del arte de comprender textos", según dice Gadamer en *Verdad y método* (1975, pág. 146), la hermenéutica propone que el intérprete de un texto actúe como "intermediario", mediador de la distancia entre lo que dijo allí y entonces un texto históricamente distante y lo que se puede oír de él aquí y ahora. Con una relación "similar" a la que existe entre el texto y el lector (Gadamer, 1989, pág. 41), el intérprete hermenéutico entabla un "diálogo" entre el horizonte del texto (o el pasado) y el horizonte del lector (o el presente), diálogo que finalmente confluye en lo que Gadamer denominó en una frase célebre *Horizontverschmelzung* [fusión de horizontes] (1975, pág. 273), momento en el que surge una "comprensión" tan "armoniosa" idealmente que los dos horizontes originales "desaparecen por entero" en cuanto particulares diferenciados (Gadamer, 1989, pág. 41). Así como en cualquier conversación las opiniones de cada interlocutor se modifican y se desplazan de sus puntos de vista originales, "el acuerdo que emerge de la comprensión representa algo nuevo" (Warnke, 1987, pág. 104).[5] Incluso las comprensiones del pasado necesitan "sintetizarse" así con las actuales, de modo que Gadamer no sostiene que la comprensión se consume de una vez para siempre en el aquí y ahora. Más bien, "el verdadero significado de una obra de arte está siempre inacabado; es en realidad un proceso infinito" (1975, pág. 265).

Lo que no quiere decir que para este filósofo, la producción de

4. No soy la única que señala esta diferencia (*cf.* Suleiman, 1980, pág. 38).

5. En alemán, la palabra *Verstehen* (comprensión) está vinculada con *Verstand* (razón) y también contiene la raíz verbal *stehen* (estar en un lugar), cuyo sustantivo es *Stand* (lugar o posición). Argumentar –como lo hace Gadamer– que "comprender significa que uno es capaz de ponerse en el lugar del otro para decir lo que ha comprendido allí" (1989, pág. 96) implica subrayar la correlación entre *Verstehen* en cuanto comprensión y en cuanto punto de vista. El propio Gadamer pregunta y responde: "[...] ¿cuál es el sentido literal de *Verstehen*? Significa "sustituir a alguien" (*ibid.*, pág. 118).

significado sea totalmente abierta. Más bien, hay una "preconcepción o anticipación de la perfecta unidad" (*Vorgriff der Vollkommenheit*) que preside toda interpretación, como "condición formal de la comprensión", de suerte que "sólo lo que constituye realmente una unidad de significado es inteligible" (1975, pág. 261). En la medida en que esa "unidad de significado" es algo "preconcebido", actúa en todos los actos de interpretación como un *a priori* que elimina desde el comienzo la posibilidad de incomprensión y restringe la interpretación a la producción de un significado unitario. En palabras de Gadamer: "No sólo se presupone una unidad inmanente de sentido que orienta al lector, sino que la comprensión de éste está guiada constantemente por expectativas trascendentes de significado" (*ibid.*, págs. 261-2). Es de crucial importancia advertir que esa expectativa no es fruto de la experiencia, pero condiciona la interpretación aun antes de que ésta se inicie.[6]

Si para Gadamer "el objetivo de todo entendimiento y toda comprensión es el acuerdo en la cosa" (1975, pág. 260), para Derrida ese supuesto previo es problemático porque se basa en la "obligación absoluta de desear el consenso en la comprensión" (Derrida, 1989, pág. 52, traducción modificada; *cf.* Rapaport, 1989, pág. 199). Así, cuando Derrida cuestiona a Gadamer precisamente por imponer esa "precondición al *Verstehen* [comprender]", se pregunta si su precondición, lejos de ser la continuidad del *rapport* [...] no es la interrupción del *rapport*, cierto *rapport* de interrupción, la suspensión de toda mediación" (Derrida, 1989, pág. 53). De este modo, revela la ceguera de Gadamer ante cualquier cosa que no sea una comprensión consensual de la comprensión.[7] Según esto, someterse a las reglas de la hermenéutica implica aceptar que toda comprensión debe terminar en un acuerdo. Por el contrario, la preocupación de Derrida por los límites de la inteligibilidad recupera la posibilidad de que la comunicación se desmorone, como *a priori* imposible de eliminar de cualquier relación con otro, o del texto con el lector. Si el otro es realmente otro y no

6. Por esta razón, presuponer que la comunicación tendrá éxito es una noción "más reguladora que constitutiva del texto y la lectura", como bien señala James Risser, porque determina de antemano lo que estamos buscando (1989, pág. 182).

7. En Littau (1996) hay una exposición detallada del debate entre Gadamer y Derrida.

está "fusionado con el uno", no se puede descartar de antemano la posibilidad de una "relación de incomprensión", que debe mantenerse como posibilidad necesaria en todas las relaciones. En la medida en que pasa por alto este hecho, la hermenéutica alcanza la "fusión de horizontes" porque no logra concebir una alteridad en el corazón mismo de la comprensión, no logra concebir la posibilidad del malentendido. Oponerse a ella, en cambio, implica que no se puede descartar la imposibilidad de la comprensión.

Por lo tanto, según la lógica de la deconstrucción, leer implica siempre arriesgarse al malentendido y, por ende, entraña la posibilidad de leer mal. Para el deconstruccionismo, leer mal no significa no llegar a una comprensión correcta, puesto que la noción misma de leer correctamente es una falacia: precisamente porque el malentendido es una *posibilidad necesaria*, tiene la categoría de condición *a priori* de la comunicación en la misma medida que la comprensión la tenía para Gadamer.

CONDICIONES *A PRIORI* DE LA LECTURA

Según Richard Rorty, preguntar "¿cuáles son las condiciones de posibilidad de...?" es embarcarse en un "proyecto específicamente *trascendental*" que busca "condiciones verdaderas en general que no son causales ni empíricas ni históricas" (1989, pág. 210, citado en Mailloux, 2001, pág. 48). Dicho de otra manera, el *apriorismo* de la (i)legibilidad en el debate entre Gadamer y Derrida no se aplica solamente a un texto determinado y al lector particular de ese texto sino que es *trascendental*, en el sentido de que condiciona *necesariamente* toda lectura, cualesquiera sean sus condiciones *contingentes* temporales y espaciales, y las del lector. Las cuestiones trascendentales de la filosofía son, sin duda, lo opuesto a las que plantea la historia; sin embargo, para la historia literaria sigue sin respuesta la pregunta sobre si el lector es determinable teóricamente de antemano o no, es decir, sobre qué tiene prioridad: el lector ideal ("todos los lectores...") o el lector real ("este lector, aquí y ahora...").

Por consiguiente, los procedimientos del filósofo difieren de los del teórico de la literatura, quien también se pregunta qué hace (im)posible la lectura, pero, para contestar este interrogante, se vuelve hacia la literatura y recurre a las lecturas individuales como ejemplos a partir de los cuales se puede extrapolar una teoría de la lectura,

es decir, infiere lo general a partir de lo particular. Así pues, el teórico literario no está interesado solamente en las condiciones *a priori* de la lectura, sino también en los protocolos *a posteriori* de lectura. En especial, tal como se lo concibe en las teorías literarias de la década de 1970, el lector es en buena medida un lector en teoría: ideal (Culler), informado (Fish), sobreentendido (Iser) o textualizado (Barthes), en todos los casos se trata de una entidad abstracta que no es un lector viviente y real, un ser de carne y hueso, ni una persona histórica real, sino un receptor transhistórico, transubjetivo y trascendental (*cf.* Machor, 1993, págs. viii-x). La validez permanente de estas condiciones *a priori* se hace evidente en los dos polos que gobiernan la crítica orientada hacia el lector: los críticos que parten de la respuesta del lector adoptan la legibilidad como premisa, mientras que los críticos de Yale adoptan la ilegibilidad.

Quienes hacen teoría literaria han encontrado muchas cosas útiles en el pensamiento de Gadamer y en el de Derrida porque los dos se han preocupado por cómo se produce el significado, tema medular para el estudio de la literatura. Por lo tanto, se pueden considerar sus respectivos enfoques del significado como indicadores de la línea divisoria que separa a los teóricos que continúan la tradición de la "crítica unitaria" (De Man, 1983, pág. 28) de los que se inscriben en la crítica de la diferencia. Lo que está en juego en este debate no sólo tiene que ver con el hecho de pensar que el significado puede o no ser descifrado porque la inteligibilidad es o no es algo dado; tiene que ver también con su *localización*. Según dice Gadamer en forma sucinta, el problema consiste en "dónde [...] está localizada realmente la multiplicidad del significado" (1989, pág. 115).

Los teóricos que tienen una deuda con el pensamiento de Gadamer, como Jauss e Iser, subrayan que el significado emerge como fenómeno unitario en los incesantes encuentros entre el texto y la lectura. Puesto que la interpretación es por necesidad incesante, ya que consiste en sucesivas lecturas, el principio de "inagotabilidad" de Gadamer presenta la multiplicidad del significado *dentro* del horizonte de la comprensión posible, con la "expectativa", por lo tanto, de que "toda la verdad" de un texto (1975, pág. 262) se revelará finalmente. Para Gadamer, la verdad del texto es "un todo" y hacia ella y dentro de ella deben orientarse las múltiples interpretaciones en la medida en que son interpretaciones *de* ese texto. En cambio, para los deconstruccionistas de Yale, la producción de significado es inestable e irreductiblemente plural; de cada lectura emana lo indecidible y en

cada lectura se multiplica. No es que la lectura o la interpretación añadan multiplicidad a un significado textual intrínsecamente estable, sino que amplifican la inestabilidad, la multiplicidad de las "fuerzas de la significación en pugna" en su interior (Johnson, 1980, pág. 5). Por ende, la indecidibilidad desborda necesariamente a su conversión en un significado pleno, aunque sea lejano, de suerte que la multiplicidad de significados no tiene contención. De allí que Derrida refute a Gadamer en estos términos: "La lectura está liberada del horizonte del significado o de la verdad" (1979, pág. 107). Al haber pasado revista a estas explicaciones contrapuestas sobre la localización de la multiplicidad, analizaremos ahora los procedimientos utilizados por cada uno de los grupos teóricos para acoger la "multiplicidad del significado".

Cuando Wolfgang Iser –ex discípulo de Gadamer y tal vez el teórico que uno asocia de manera más inmediata con la crítica que se orienta a la respuesta del lector– encara este problema, queda muy claro que, precisamente porque el texto es inagotable, el lector se ve obligado a tomar decisiones con respecto a su significado. Puesto que el imperativo de decidir *controla* de hecho las reacciones del lector, paradójicamente, su inagotabilidad hace que sea determinable. Vale la pena desarrollar esta paradoja porque demuestra un aspecto crucial de la *crítica unitaria* en contraposición con la *crítica de la diferencia*.

CONTROL DE LAS RESPUESTAS DEL LECTOR

El enfoque de Iser sobre la lectura se ha hecho famoso por su tesis de que todos los textos literarios, especialmente los que estimamos mucho, contienen en su seno '*Leerstellen*' ('espacios vacíos', 'huecos'), concepto que él desarrolla a partir de la noción de '*Unbestimmtheitsstellen*' de Roman Ingarden ('lugares de indeterminación'; Iser, 1978, pág. 170). O sea, un texto viene con "instrucciones" (*ibid.*, pág. 212) o "señales textuales" (*ibid.*, pág. 9), pero sólo algunas de ellas aparecen formuladas explícitamente y otras están en blanco. Para Iser, esas porciones "no escritas" son, precisamente, el motor vital de los actos de comprensión del lector, pues dejan lugar al ejercicio de la imaginación cuando leemos (1974, pág. 283). Si bien un texto siempre contiene lugares de indeterminación, este hecho no hace de él una red de significados inacabados, como lo es para Derrida. En cambio, Iser se inspira en la tesis de Ingarden de que un texto

es un esquema que contiene huecos que el lector ha de rellenar; se parece a un esqueleto que necesita de la carne para ser un cuerpo. Así, el lector realiza el significado de la obra literaria. En un ensayo fundamental titulado "Interaction between Text and Reader" (1980), Iser muestra que, pese a que los huecos forman parte de la estructura previa del texto, no es necesario que el lector los rellene de una manera prescripta: los huecos permiten que distintos lectores generen significados diferentes, de modo que "cada lector individual rellenará los huecos a su manera" (1974, pág. 280). En efecto, los huecos de indeterminación son indicadores de la "inagotabilidad" del texto en la medida en que –según dice Iser– "un texto encierra en potencia la posibilidad de diferentes realizaciones, y ninguna lectura puede agotar jamás su potencial pleno" (*ibid.*).

De modo que en Iser la emancipación del lector es paradójica y solamente parcial en el mejor de los casos. Precisamente porque toda decisión de rellenar los huecos de una u otra manera también significa que el lector debe descartar o excluir otras opciones, Iser argumenta que "al tomar esa decisión", el lector "reconoce implícitamente que el texto es inagotable, y esa circunstancia lo obliga, a su vez, a tomar la decisión" (1974, pág. 280). Pese a que está plagado de "elementos de indeterminación", el texto de Iser no es una red de significados inacabados, como lo es para el deconstruccionismo, sino una determinación de puntos de "inacabamiento acabable". Por ende, la paradoja de la indeterminación de Iser implica que la lectura no determina un texto, sólo se determina a sí misma, como *esta* lectura. La lectura es libre en la medida en que el texto así lo determina.

De ahí que Iser sostenga que la "incompletitud" del texto "exige síntesis" (1978, pág. 109) por parte del lector, quien se ve obligado a hacer del texto algo íntegro. A través de los huecos de la trama, de la falta de conexión entre palabra y palabra o entre oración y oración, entre párrafos o, incluso, entre puntos de vista narrativos completos, el texto empuja al lector a aventurar hipótesis, anticiparse, prever, inferir, establecer vínculos, seleccionar, proyectar, etc., hasta que todo cierra y el texto adquiere gradualmente forma en la mente del lector. Como lectores, entonces, "miramos hacia adelante y hacia atrás, decidimos, cambiamos nuestras decisiones, abrigamos expectativas, nos sorprendemos si no se cumplen, preguntamos, cavilamos, aceptamos, rechazamos: tal es el proceso de recreación" (Iser, 1974, pág. 288). El lector está obligado a "hacer que todo encaje y adquiera una forma coherente" (*ibid.*, pág. 283), aun cuando la "coherencia" no sea algo dado.

> Si no podemos hallar (o *imponer*) esa coherencia, tarde o temprano dejaremos el texto de lado. El proceso es prácticamente hermenéutico. El texto suscita ciertas expectativas que, a su vez, proyectamos sobre él, de suerte que *reducimos las posibilidades polisémicas* a una interpretación única acorde con esas expectativas y así extraemos un significado individual, configurativo (*ibid.*, pág. 285; las bastardillas me pertenecen).

Así como la noción de "anticipación de la perfecta unidad" en Gadamer resultó ser un instrumento de control para poner freno al potencial de interpretación, lo que Iser llama "construcción de coherencia [como] fundamento indispensable de todos los actos de comprensión" (1978, pág. 125) termina siendo un mecanismo de control, un *imperativo* que transforma lo polisémico o "numeroso" en algo coherente y "único". Todo lo que se resista a la lectura, o todo lo ilegible, *debe* cancelarse para que el texto sea legible.

LAS EXPECTATIVAS QUE SUSCITA LA LECTURA

Por lo tanto, Iser comparte la orientación hermenéutica hacia la coherencia y la unidad pero, como considera que el texto es necesariamente "más rico que cualquiera de sus realizaciones individuales" (1974, pág. 280), excluye de la producción de significado todos los codeterminantes históricos, culturales o contextuales en general. En este aspecto, su teoría de la *respuesta estética* difiere evidentemente de la *estética de la recepción* formulada por su colega de la Escuela de Constanza, Hans Robert Jauss. Este autor no se interesa exclusivamente en las estructuras textuales internas que guían la lectura sino en la manera en que el contexto externo literario-histórico informa nuestras lecturas. Como Gadamer, Jauss se interesa en el hecho de que los lectores comprendan los textos de manera *similar* en épocas y culturas distintas, con el fin de "establecer un vínculo entre el pasado y el presente, entre el sentido canónico del texto y el sentido que tiene 'para nosotros'" (1990, pág. 54). Aunque critica a Gadamer porque se limita a "presuponer" la fusión de horizontes en lugar de "arribar a ella conscientemente" (1985, pág. 169), Jauss presenta también la "comprensión" del texto por parte del lector como una "síntesis activa" de dos "horizontes" (*ibid.*, pág. 166). En su concepción, la síntesis tiene la finalidad de superar la antítesis entre un enfoque *intrínseco* de la literatura o "inmanente a la obra" (como ocurre en el

formalismo) y un enfoque extrínseco que reduce el texto a mera expresión de su contexto social y/o histórico (como sucede en la crítica marxista). Los lectores constituyen los textos como objetos estéticos inmersos en el contexto más vasto de la historia literaria y extraliteraria al sintetizar esos dos enfoques (*cf.* Jauss, 1978, 1982b). Las investigaciones de Jauss sobre "lo que hace posible que el lector comprenda el texto en su alteridad" (1985, pág. 157) se proponen, por lo tanto, "lograr" eso que Gadamer sólo "presupuso".

> La comprensión de uno mismo en la alteridad del texto y la comprensión cotidiana de uno mismo cuando uno habla y otro replica *tienen que anclarse en un juicio previo sobre lo que ya se ha dicho y comprendido en común* (*ibid.*; las bastardillas me pertenecen).

Sin ese "juicio" o "conocimiento previo" común (Jauss, 1982b, pág. 23), la comprensión de los textos literarios "degeneraría en una flotante producción de diferencias" (Jauss, 1985, pág. 157), acusación que a menudo se le hace a Derrida. Al hacer que la comprensión dependa del "juicio previo", Jauss involucra en el proceso de comprensión la posición histórica del intérprete. Por consiguiente, la pregunta que surge es: ¿en qué consiste esa necesaria precomprensión?

En el ensayo "Literary History as a Challenge to Literary Theory", Jauss explica así el "eje metodológico" (Holub, 1984, pág. 59) de su argumentación: el concepto de "horizonte de expectativas" (Jauss, 1982a, págs. 23-8). En calidad de "'sistema de referencias' o 'constelación mental'" que el lector "puede aportar a cualquier texto" (Holub, 1984, pág. 59), el horizonte de expectativas contiene, de hecho, los elementos de la precomprensión:

> [...] en primer lugar, las normas conocidas o la poética inmanente al género; en segundo lugar, la relación implícita con obras conocidas del entorno literario-histórico y en tercer lugar, la oposición entre ficción y realidad, entre la función poética y la función práctica del lenguaje, siempre al alcance del lector reflexivo durante la lectura en cuanto comparación (Jauss, 1982b, pág. 24).

Por otra parte, un texto determinado "predispone a la audiencia a un tipo muy específico de recepción", activando los elementos de la precomprensión mediante "anuncios, señales manifiestas o encubiertas, características familiares o alusiones implícitas (*ibid.*, pág. 23). El horizonte de expectativas puede intervenir también en la apreciación

de textos innovadores y arduos, de modo que el proceso de precomprensión consiste en traducir lo que es poco familiar en diversos sentidos –desde la novela policial hasta la literatura experimental– recurriendo a la necesaria familiaridad de lo precomprendido.

Si éste es el modo en que el lector llega a entender el texto, la función del crítico literario consiste en analizar cómo actualizan los lectores los significados textuales a partir de señales contenidas en un determinado texto (indicadores de género, por ejemplo, por medio de los cuales el texto manifiesta su pertenencia al género policial o a la ficción romántica) y a partir de su acervo específico de conocimientos previos acerca de cómo los textos dan forma al significado (por ejemplo, en qué difiere la poesía del drama). Así, el crítico puede evaluar la especificidad histórica de un horizonte de expectativas determinado y descubrir cómo cambia en el curso de la historia literaria la estructuración del significado.

Además, Jauss sostiene que también son criterios de *valor* literario el hecho de que una obra "satisfaga, frustre o desmienta las expectativas de su primer público en el momento histórico de su aparición" (1982b, pág. 25) y de que haya ejercido influencia en el curso de la historia de su recepción (hasta qué punto resiste la prueba del tiempo). Si una obra, por ejemplo, satisface totalmente el horizonte de expectativas de su público, estaría tan "peligrosamente cerca del irresistible, convincente y ameno arte "culinario" (*ibid.*, pág. 26) que no cuestionaría ni ampliaría los horizontes de la audiencia.[8] Por otra parte, una obra que establece normas nuevas y duraderas desmintiendo las expectativas, amplía y altera ese horizonte señalando su historicidad. De este modo, Jauss combina el aprecio por la innovación de los formalistas con la preocupación historicista por el contexto en el estudio de la recepción, concibiéndolos como una negociación permanente de lo insólito a través de lo familiar. Por ende, el lector se transforma en el vehículo que articula la historia literaria. Aunque históricamente concreto, este lector es, no obstante, el producto de un horizonte de

8. Por lo tanto, el lector debe hacer "un esfuerzo especial para leer [esas obras] 'a contrapelo' de la experiencia habitual" (Jauss, 1982b, pág. 26). Este comentario revela la orientación formalista de Jauss y se ha transformado en un enfoque útil para el feminismo que lee las obras de ciertos autores varones a contrapelo de sus supuestos sexistas implícitos. Volveré sobre este tema en el capítulo 7.

expectativas previo que en la teoría se considera de antemano coherente y unitario. Sin embargo, el enfoque de Jauss no es el único intento teórico de explicar la coherencia de las expectativas entre los lectores.

LAS CONVENCIONES DE LA LECTURA

Con sus teorías de la competencia literaria o las convenciones literarias, respectivamente, los críticos estadounidenses Culler y Fish coinciden con Jauss en subrayar las precondiciones de inteligibilidad. Por ejemplo, tal como este autor lo presenta en *La poética estructuralista*, el lector de Jonathan Culler está "guiado en la percepción y construcción" del texto literario por ciertos conocimientos previos, "expectativas acerca de las formas de organización literaria, modelos implícitos de las estructuras literarias y por la práctica de formular hipótesis sobre las obras literarias y verificarlas" (1975, pág. 95). Esas expectativas constituyen una "competencia internalizada" que, como la competencia lingüística, tenemos que dominar necesariamente (*ibid.*, pág. 120) para poder leer e interpretar. En realidad, el lector no puede encarar una obra literaria si no ha aprendido a leerla *en cuanto* literatura; es decir, para poder reconocer un poema como tal cuando lo vemos, tenemos que poseer alguna noción rudimentaria de cómo funciona la literatura. Esa misma "competencia literaria" (*ibid.*, págs. 113-30) que se adquiere mediante una formación (tácita o explícita) en la "institución" de la literatura, permite a los lectores leer obras literarias y a los escritores, escribirlas. Por lo tanto, jamás leemos en el vacío –dice Culler repitiendo a Jauss–, no sólo porque es imposible leer un texto literario a menos que "lo relacionemos con otros textos que constituyen una suerte de red a través de la cual lo leemos y estructuramos" (*ibid.*, pág. 139), sino porque las estrategias de lectura tienen raíces profundas y necesarias en la institución literaria. Por consiguiente, el "yo" del lector no es ninguna esencia particular, exclusiva de cada sujeto individual, sino la intersección de un sistema de códigos, convenciones y conocimientos compartidos que constituyen a ese sujeto por medio del aprendizaje, que lo atraviesan y son aplicados en el acto de leer (*cf.* Culler, 1975, págs. 29-30).

En su enfoque estructuralista o semiótico, Culler no se interesa tanto en el modo en que un determinado lector podría comprender un

texto dado como en descubrir las estructuras, los sistemas o la lógica que permiten a los lectores dotar de significado el texto. Como dice Elizabeth Freund, no se trata "solamente de una teoría de la lectura, sino de una teoría sobre cómo leer la lectura" (1987, pág. 72). En *The Pursuit of Signs* (1981), Culler describe su proyecto semiótico como

> [...] una teoría de la lectura [cuyo] objeto no serían las obras literarias mismas sino su inteligibilidad: las diversas maneras en que las obras cobran sentido, los distintos modos en que los lectores les dan sentido. En realidad, el programa semiótico se podría expresar mejor mediante los conceptos de "sentido" y "dar sentido" que con el concepto de "significado" porque este último sugiere una propiedad del texto (un texto "tiene" significado) y nos induce, por ende, a distinguir entre un significado intrínseco (aunque tal vez inaprensible) y las interpretaciones de los lectores. En cambio, el concepto de "sentido" vincula las cualidades de un texto con las operaciones que uno realiza sobre él [...]. Si un texto al principio ininteligible cobra luego sentido, es porque alguien ha conseguido darle sentido. La expresión "dar sentido" sugiere que, para investigar la significación, debemos analizar las operaciones de interpretación (1981, pág. 50).

Así, aunque Culler concuerda con Jauss porque hace hincapié en el contexto y en las condiciones de inteligibilidad, es evidente en este fragmento que la suya es una posición profundamente antihermenéutica pues no se interesa en *lo que* el texto significa (su contenido) ni en ningún "significado" que el texto pueda *tener*, sino en las estructuras y operaciones que emplean los lectores –quienes las ponen en juego en el ejercicio de sus competencias literarias– para realizar *el sentido*. En principio, esas estructuras están abiertas a la observación pública *aparte* del contenido de las lecturas que generan. De allí se infiere que los mismos procedimientos utilizados por los lectores para construir el sentido pueden servirle al crítico de fundamento para lo que podríamos llamar una etnografía de la lectura: en las actuaciones de los lectores, esos procedimientos se vuelven asequibles a la observación y al análisis, y nos revelan toda la lógica mediante la cual la literatura significa. En este sentido, Culler no considera que la lectura sea un mero *aspecto* importante del estudio de la literatura, sino su *objeto* definitivo. Por consiguiente, incumbe al "estudio de la literatura como disciplina investigar las condiciones del significado", no ya mediante análisis textuales sino mediante "un estudio de la lectura"

(1980, pág. 49).[9] ¿Cuáles son, entonces, las condiciones de la lectura según Culler?

Tras esta exposición *descriptiva* de las actuaciones de lectura en cuanto acontecimientos de construcción de sentido, subyace un función *prescriptiva* de las instituciones literarias. La institución no sólo sentencia (tácitamente) qué es una lectura "aceptable" o "plausible" (1975, pág. 127) sino que proclama el imperativo de que se *produzca sentido*. Como Jauss, Culler sostiene que obras que fueron ininteligibles en gran medida (da los ejemplos de *La tierra baldía* y *Ulises*) pueden volverse luego inteligibles siempre que "se hayan desarrollado nuevas formas de lectura" (*ibid.*, pág. 123). Pero, el hecho de que "cualquier obra pueda hacerse inteligible si inventamos convenciones convenientes" (*ibid.*), no se debe –como dice Jauss– a que la "alteridad" del texto se lea teniendo en cuenta el horizonte de lo ya leído. Más bien, se desarrollan nuevas maneras de leer, nuevas competencias literarias "para responder a la exigencia fundamental del sistema: la exigencia de sentido" (*ibid.*). Para Culler, entonces, la "exigencia de sentido" traslada del texto al lector las condiciones de unidad o coherencia de la producción de sentido y, finalmente, las atribuye a un imperativo institucional: inevitablemente se crea sentido porque la competencia es impuesta. Según argumentan Gadamer, Iser, Jauss y Culler, aun cuando el autor no nos ofrece en bandeja la inteligibilidad, siempre hay garantía de que los textos son legibles. Freund comenta al respecto que todos esos juicios previos, anticipaciones, horizontes e imperativos podrían ser excesivamente productivos, en el sentido de que, dados ellos, "no habría textos aberrantes, así como no hay lecturas aberrantes" (1987, pág. 82).

COMUNIDADES DE INTERPRETACIÓN

En "¿Hay algún texto en esta clase?" (1980), Stanley Fish adopta, precisamente, la posición de que *no hay textos aberrantes ni lecturas aberrantes*. Según este autor, no hay textos aberrantes porque no hay textos sino lectores, y no hay lecturas aberrantes porque "siempre están ahí la determinabilidad y decidibilidad" (1980, pág. 268). ¿Por

9. Según Freund, esta aseveración implica que "el objeto de la interpretación es ahora la interpretación misma".

qué? Al invertir totalmente la doctrina de la Nueva Crítica, que sostenía que el texto es la única fuente de significado porque "todo está *en* él" (*ibid.*, pág. 158), Fish demuestra sin reparos que no hay *absolutamente nada en* el texto. Para él, el lector aporta todo porque los textos no son la *fuente* de la interpretación sino que la "interpretación es la fuente de los textos" (*ibid.*, pág. 16). Frente a esta afirmación, bien podemos preguntarnos, como lo hace Eagleton: "¿Qué cree Fish que está interpretando cuando lee?" (1983, pág. 85).[10] Asimismo, si nada hay "en" el texto, se infiere –como lo hace él mismo– que "no hay significados determinados" (1980, pág. 312). ¿No implicaría esta aseveración que un lector puede producir cualquier significado? De ser así, la "determinabilidad y decidibilidad" que están siempre ahí como opciones, ¿deben rechazarse o aceptarse por decreto? ¿Acaso es posible tener el oro y el moro? En otras palabras, ¿cómo puede hacer Fish para que "el texto desaparezca" (*ibid.*, pág. 173) sin poner freno a la interpretación del lector y afirmar al mismo tiempo la estabilidad del proceso interpretativo? Si no es pura malicia para irritar a sus críticos, la respuesta puede estar en su noción de "comunidades de interpretación" (*ibid.*, pág. 171), es decir, "una comunidad constituida por quienes comparten estrategias interpretativas" (*ibid.*, pág. 161).

Al igual que Culler, Fish recurre al concepto de "competencia literaria" (Fish, 1980, pág. 48), lo que el "lector instruido" ha aprendido y aporta a la tarea que tiene entre manos, la comprensión de la literatura. Según explica este autor, un lector de este tipo "tiene experiencia lectora suficiente para haber internalizado las propiedades de los discursos literarios, desde los dispositivos locales (figuras retóricas, etc.) hasta géneros enteros" (*ibid.*). Como esas estrategias de interpretación no son más que "presupuestos" o "prejuicios" (*ibid.*, pág. 365), en suma, comprensiones previas, no se limitan a estructurar la experiencia de interpretación, la estructuran *ante todo* porque existen antes de la lectura. Según Fish, "las estrategias de interpretación no se ponen en funcionamiento después de la lectura: son la forma misma de la lectura y, por esa razón, dan forma a los textos constituyéndolos, en lugar de emanar de ellos como se supone habitualmente" (*ibid.*, pág. 13). De este modo, entre otros, Fish hace desaparecer el texto pero también da una explicación de su génesis, o de la manera en la

10. Fish se muestra muy cándido al replicar: "No puedo contestar esa pregunta, pero diría que nadie puede hacerlo" (1980, pág. 165).

que éste aparece. Pues, si las estrategias de interpretación existen antes del acto de lectura, evidentemente no están "en" el texto ni son un efecto de él, y –puesto que "determinan la forma de lo que se lee y no a la inversa, como comúnmente se supone" (*ibid.*, pág. 171)–, el texto no tiene forma hasta que esas estrategias operan sobre él, y sólo aparece, por así decirlo, como consecuencia de las estrategias que se han desplegado. En términos más polémicos, las estrategias de interpretación que aportan los lectores no se limitan a interpretar el texto: de alguna manera, le dan existencia. Según esta concepción – opuesta a la de Iser–, el texto no es una entidad preexistente que determina las respuestas de los lectores; más bien, el texto es la lectura que hace de él el lector. El "producto final de esta lectura", dice Fish, es "el significado o la comprensión" (*ibid.*, pág. 22) y por esa razón "los intérpretes no descifran los poemas: los hacen" (*ibid.*, pág. 327). Fish es tan inequívoco en este aspecto como aparentemente obstinado: la palabra "hacer" tiene "su sentido literal" (*ibid.*, pág. 162); no se debe entender como simple *comprensión* sino como *creación*.

Una vez transformado el lector en "escritor", cabe preguntar cuál es la fuente de sus estrategias de interpretación. Al sostener que "la experiencia misma del lector es producto de un conjunto de supuestos interpretativos" (1980, pág. 147), para Fish ese "hacer" no es un acto subjetivo, lo que surge de la conciencia del lector (como en Culler), sino una entidad sometida a las estrategias y convenciones que constituyen, a través del aprendizaje, al sujeto de la lectura en primer lugar. Si los lectores están constituidos por convenciones en medida no menor que los textos (*cf. ibid.*, pág. 11), cabe pensar que el significado no es propiedad de un objeto (el texto) ni de un sujeto (el lector). Por el contrario, el significado de un texto, y de la literatura *per se*, es parte de la institución literaria, sistema comunitario que nos precede, en cuyo seno habitamos y que habita en nosotros. Según Fish, de esta manera la institución también "nos moldea, nos proporciona categorías para comprender, mediante las cuales nosotros, a su vez, damos forma a las entidades que entonces podemos señalar" (*ibid.*, págs. 331-2). Así, la literatura como institución es un mecanismo habilitante además de un mecanismo de control que nos brinda opciones para interpretar y acota también el rango de esas opciones imponiendo estrictas limitaciones a lo que se acepta o no como lectura. Sin duda, se explica así por qué el lector no es "un agente libre" (*ibid.*, pág. 11) y no puede atribuir al texto cualquier significado anterior. También se explica por qué "la comprensión será en algún senti-

do uniforme" (*ibid.*, pág. 5). No obstante, si bien este planteo da cuenta de la estabilidad del proceso interpretativo y explica cierto grado de consenso entre los lectores, no explica por qué hay desacuerdos entre ellos y diferencias entre "sus" lecturas, puesto que todos abrevan en una fuente común de estrategias de interpretación instauradas, por así decirlo, por la literatura como institución. Por lo tanto, Fish debe explicar la comunidad de interpretación de modo tal que la variación sea su norma, en lugar de la conservación (de estrategias, de interpretaciones garantizadas o autorizadas, etcétera), sin sacrificar, no obstante, nada que sea constante en la comunidad.

Éste es el problema medular que cualquier explicación convencionalista de la lectura, como las de Fish y Culler, debe encarar: cómo se instaura la diferencia en el seno de las instituciones que imponen las convenciones y cómo se mantiene dentro de ellas la flexibilidad suficiente para que la variación siga siendo posible. Para resolverlo, Fish presenta al lector como miembro de una comunidad literaria constituida, a su vez, por un número potencialmente infinito de comunidades de interpretación menores. Cada una de ellas está formada por quienes comparten un conjunto de supuestos que determinan el tipo de significados que producen sus integrantes, en contraposición a los que pertenecen a otra comunidad. Según el esquema de Fish, entonces, el hecho de que un lector procure hallar unidad en la lectura (como ocurre en el caso de los hermeneutas) o busque la diferencia (como ocurre con los deconstruccionistas) no es consecuencia de que la unidad o la diferencia sean inherentes a un texto dado. Esas tendencias divergentes provienen de la "predisposición" de un lector determinado a "practicar" (Fish, 1980, pág. 169) una u otra estrategia de lectura según la comunidad interpretativa a la cual pertenece; en otras palabras, los que buscan la determinabilidad y decidibilidad del significado recurrirán a estrategias pertenecientes a una comunidad diferente a la de los que procuran dar rienda suelta a la indeterminación textual.[11] Por esta razón, Fish puede dar por des-

11. He hecho una exposición unificada de la teoría de Fish pese a que él mismo modificó algunos supuestos en el curso de su carrera, como relata en *¿Hay algún texto en esta clase?* Se podría argumentar, entonces, que he actuado de esta manera para aplicar un principio de Fish, ya sea porque pertenezco a una comunidad de personas que quieren atribuir unidad a la obra de un escritor, ya sea porque coloco a Fish en una comunidad de la cual es

contado que en cualquier comunidad hay acuerdo sobre lo que le interesa, que las voces suenan al unísono y que las diferencias que surgen entre los lectores no son producto de la diferencia textual sino de diferencias entre comunidades.

Así, Fish propone un mecanismo por el que una interpretación "anárquica" queda anclada en la literatura como institución. A Culler lo mueve la convicción de que el sentido se construye y así da cabida tanto a la flexibilidad como a las convenciones impuestas por la institución literaria; en el caso de Fish, la inteligibilidad no es un requisito sino algo dado, porque "en sentido estricto o puro, la ininteligibilidad es imposible" (1980, pág. 307). Pues, si la institución siempre puede absorber las interpretaciones insólitas como si fueran corrientes, entonces hay *lecturas aberrantes* y también no las hay, porque incluso las lecturas aberrantes tienen cabida en la comunidad. Sin embargo, lo que Fish no dice es que toda lectura siempre es aberrante. Para decirlo con la terminología de este autor, tal es el supuesto de la comunidad interpretativa que forman los deconstruccionistas, cuyas posiciones expondré a continuación.

FRACASO DE LA LECTURA

Para los críticos de Yale, la lectura no puede sino ser aberrante, en razón de "una fatalidad intrínseca del lenguaje", frase que utiliza J. Hillis Miller (1989, págs. 157-8) para caracterizar el punto de partida teórico de Paul de Man. Según Miller (*ibid.*, pág. 158), la tarea de deconstrucción consiste en reconocer y desenmascarar momentos de indecidibilidad de un texto, y "dejar al descubierto su aberración". Este acento en las estructuras lingüísticas diferencia el enfoque de los críticos de Yale del de los que se interesan por la respuesta del lector. Mientras que para estos últimos, el lenguaje sigue siendo en esencia un medio transparente, para de Man –cuando critica este supuesto en la obra de Jauss–, "todos los obstáculos que se oponen a la comprensión pertenecen específicamente al lenguaje más que al mundo de los fenómenos" (1982, pág. xvii). Los teóricos de la recepción creen (en grados diversos) en la posibilidad de determinar el significado o los

---

único miembro. Dejo que el lector –guiado también por ciertos supuestos críticos– decida esta cuestión.

significados de un texto, y creen en la capacidad del lector para lograrlo. Para los deconstruccionistas de Yale, la estructura del lenguaje frustra la empresa misma de interpretación y, con ella, nuestra confianza como lectores en nuestra capacidad para construir sentido. En la medida en que el lenguaje se caracteriza por una polisemia inherente y traviesa, todo lo que se expresa mediante él está plagado de lugares de indecidibilidad, situación que no sólo implica que los significados son indeterminados sino que, además, son potencialmente indeterminables.

Tomemos, por ejemplo, la frase "*Die Sprache verspricht (sich)*",[12] juego de palabras que utiliza de Man y que permite ilustrar en alguna medida la cuestión que nos interesa. En alemán, esta frase expresa varios significados: el lenguaje [*Sprache*] (se) promete, dice la promesa [*verspricht*] de su propia verdad *y* comete un lapsus [*verspricht sich*], habla con una lengua bífida o con dos lenguas. Puesto que el verbo "*sich versprechen*" significa más de una cosa, su ambigüedad es un ejemplo perfecto de los deslizamientos y la estructura inestable del lenguaje. Se demuestra así la perspicaz observación de Miller de que "siempre hay allí otros significados, un reverberar de la palabra que no le deja estarse quieta en una oración" (1979b, pág. 219). En *sich versprechen*, entonces, ese reverberar arroja dos sentidos irreductibles o indecidibles que abren "un margen de imprevisibilidad" (Miller, 1987a, pág. 214), el cual entraña necesariamente el "fracaso de la lectura", según dicen De Man en *Alegorías de la lectura* (1979, pág. 205) y Miller en *The Ethics of Reading* (1987b, pág. 53). Si generalizamos estos ejemplos, los críticos de Yale argumentan que *todos* los textos *versprechen (sich)*: albergan la *promesa* de una verdad y, por ende, de un significado unívoco, la promesa de su propia legibilidad, pero caen de todos modos en un *lapsus linguae* que la desmiente, si es que con la palabra "legible" "nos referimos a una única interpretación", según aclara Miller (1979b, pág. 226). Lo importante aquí es que la ilegibilidad no es un efecto deliberado del autor ni se debe a la impericia del lector: es el resultado de cómo ope-

12. Según explican Miller (1989, pág. 167) y Werner Hamacher (1989, pág. 198), la breve mención de esta frase que hace De Man al final del capítulo "Promesas (*El contrato social*)" en *Allegories of Reading* (1979, pág. 276), tiene el fin de subvertir la célebre máxima de Heidegger *Die Sprache spricht* [el lenguaje habla].

ra el lenguaje dentro de un texto y sobre él. En contraposición a la escuela de la recepción que suponía la unidad del significado, Miller no ubica la ilegibilidad "en el lector sino en el texto mismo" (1989, pág. 159). No se puede considerar que las distintas lecturas sean consecuencia de las particularidades de diferentes lectores pues cualquier *diferencia entre* lecturas proviene de una *diferencia interior* al texto.

Ahora bien, ¿cómo se lleva adelante una lectura deconstructiva que ilustre la "imposibilidad de la lectura"? Tal vez el ensayo más famoso de Miller, "El crítico como huésped" (1979b) sea el mejor ejemplo de su método etimológico, que abre múltiples ramas en lugar de remitirse a una única raíz. Al rebatir la acusación[13] de M. H. Abrams de que la crítica deconstructiva no es más que un parásito que se nutre de la obra de un gran autor, Miller demuestra que los términos "parásito" y "huésped/anfitrión" no son opuestos ni enemigos sino que están vinculados etimológicamente. Puesto que la palabra griega *parasitos* significaba originalmente un "invitado amigo", alguien a quien se le ofrecía compartir la comida del anfitrión, y puesto que "huésped" significa a la vez "invitado" y "persona ajena", como se ve en el vocablo latino *hospes*, Miller llega a la conclusión de que "un huésped [anfitrión] es un invitado y un invitado es un huésped [anfitrión]" (1979b, pág. 221),* situación que se reitera en cada encuentro entre el crítico y el texto, la crítica y la literatura. En "Ariadne's Thread: Repetition and Narrative Line", Miller explica la empresa deconstructiva en estos términos:

> Cada palabra encierra un laberinto de relaciones interverbales que se ramifican y no se remontan a una fuente de referencia sino a algo que ya estaba, al principio, una transferencia figurativa [...] que todas las palabras fueron en su origen metáforas. Además, a menudo descubrimos que una palabra determinada no tiene una raíz única sino que se bifurca en la línea etimológica y nos lleva a dos o tres raíces [...]. En cualquier caso, el

13. Véase el texto de Abrams "The Deconstructive Angel", reimpreso junto con "The Critic as Host" por Lodge and Wood (2000). Estos dos ensayos forman parte de un debate que se inició en la conferencia de la MLA [Asociación de Lenguas Modernas] realizada en diciembre de 1976 y que fue publicado después en *Critical Inquiry*, 3 (1977).

* Las dos acepciones opuestas de "huésped" son evidentes en castellano y el Diccionario de la Real Academia Española las define así: a) persona alojada en casa ajena y b) persona que hospeda en su casa a uno [n. de t.].

rastreo etimológico no asienta la palabra sobre cimientos sólidos sino que la hace inestable, equívoca, vacilante, abismal (1978, págs. 158-9).

El lector/crítico deconstructivista de Miller no opera así *sobre* un texto: sigue el propio *deshacerse* [*undoing*] del texto desde adentro. En pocas palabras, "el texto lleva a cabo sobre sí mismo el acto de deconstrucción sin ayuda alguna del crítico" (Miller, 1975, pág. 31), rasgo característico en especial de la gran literatura.[14]

Tradicionalmente, los críticos –incluso los inscriptos en la escuela de la Nueva Crítica– definían la gran obra literaria según criterios como la unidad y la forma orgánica, pero Miller los invierte y no juzga la grandeza de una obra por su unidad sino por su heterogeneidad y diferencia interna (*cf.* Miller, 1979a, pág. 11; 1982, págs. 5, 19). Por lo tanto, la imposibilidad de leer experimentada por el lector es el criterio del juicio literario. Asimismo, la crítica tradicional hacía hincapié en la capacidad del lector para determinar el significado de un texto y juzgaba el éxito de una lectura (incluida la propia) por el ingenio con el que el lector conseguía arribar a una interpretación nítida y definitiva. Miller socava esa confiada certidumbre. Para el deconstruccionista, el lector se limita a descubrir de qué manera un texto ya se autodeconstruye, pero la comprensión que se alcanza a partir de esos descubrimientos jamás es un simple indicio del dominio de un texto que tiene el lector pues implica al mismo tiempo reconocer los límites de todo intento por construir sentido. Así, lo máximo que puede hacer el lector es darse cuenta leyendo de que la lectura misma está marcada por una diferencia interna y que su resultado jamás es único sino que revela, por lo menos, dos lecturas incompatibles, contradictorias e irreductibles.

Ni Miller ni De Man hacen del lector como sujeto o agente el centro de sus teorías; se interesan, más bien, en el hecho de que el lenguaje y la textualidad frustran la necesaria aunque imposible empresa

14. En efecto, "es probable que las grandes obras de la literatura", dice Miller, "se adelanten a los críticos. Ya están ahí. Se han anticipado explícitamente a cualquier deconstrucción que el crítico pueda hacer" (1975, pág. 31). De suerte que la literatura subsume a la crítica. Si generalizáramos este argumento diciendo que la escritura subsume la lectura, ¿qué le quedaría entonces al lector desde la perspectiva de la teoría de recepción? Volveré sobre este tema más adelante.

ra el lenguaje dentro de un texto y sobre él. En contraposición a la escuela de la recepción que suponía la unidad del significado, Miller no ubica la ilegibilidad "en el lector sino en el texto mismo" (1989, pág. 159). No se puede considerar que las distintas lecturas sean consecuencia de las particularidades de diferentes lectores pues cualquier *diferencia entre* lecturas proviene de una *diferencia interior* al texto.

Ahora bien, ¿cómo se lleva adelante una lectura deconstructiva que ilustre la "imposibilidad de la lectura"? Tal vez el ensayo más famoso de Miller, "El crítico como huésped" (1979b) sea el mejor ejemplo de su método etimológico, que abre múltiples ramas en lugar de remitirse a una única raíz. Al rebatir la acusación[13] de M. H. Abrams de que la crítica deconstructiva no es más que un parásito que se nutre de la obra de un gran autor, Miller demuestra que los términos "parásito" y "huésped/anfitrión" no son opuestos ni enemigos sino que están vinculados etimológicamente. Puesto que la palabra griega *parasitos* significaba originalmente un "invitado amigo", alguien a quien se le ofrecía compartir la comida del anfitrión, y puesto que "huésped" significa a la vez "invitado" y "persona ajena", como se ve en el vocablo latino *hospes*, Miller llega a la conclusión de que "un huésped [anfitrión] es un invitado y un invitado es un huésped [anfitrión]" (1979b, pág. 221),* situación que se reitera en cada encuentro entre el crítico y el texto, la crítica y la literatura. En "Ariadne's Thread: Repetition and Narrative Line", Miller explica la empresa deconstructiva en estos términos:

> Cada palabra encierra un laberinto de relaciones interverbales que se ramifican y no se remontan a una fuente de referencia sino a algo que ya estaba, al principio, una transferencia figurativa [...] que todas las palabras fueron en su origen metáforas. Además, a menudo descubrimos que una palabra determinada no tiene una raíz única sino que se bifurca en la línea etimológica y nos lleva a dos o tres raíces [...]. En cualquier caso, el

13. Véase el texto de Abrams "The Deconstructive Angel", reimpreso junto con "The Critic as Host" por Lodge and Wood (2000). Estos dos ensayos forman parte de un debate que se inició en la conferencia de la MLA [Asociación de Lenguas Modernas] realizada en diciembre de 1976 y que fue publicado después en *Critical Inquiry*, 3 (1977).

* Las dos acepciones opuestas de "huésped" son evidentes en castellano y el Diccionario de la Real Academia Española las define así: a) persona alojada en casa ajena y b) persona que hospeda en su casa a uno [n. de t.].

rastreo etimológico no asienta la palabra sobre cimientos sólidos sino que la hace inestable, equívoca, vacilante, abismal (1978, págs. 158-9).

El lector/crítico deconstructivista de Miller no opera así *sobre* un texto: sigue el propio *deshacerse* [*undoing*] del texto desde adentro. En pocas palabras, "el texto lleva a cabo sobre sí mismo el acto de deconstrucción sin ayuda alguna del crítico" (Miller, 1975, pág. 31), rasgo característico en especial de la gran literatura.[14]

Tradicionalmente, los críticos –incluso los inscriptos en la escuela de la Nueva Crítica– definían la gran obra literaria según criterios como la unidad y la forma orgánica, pero Miller los invierte y no juzga la grandeza de una obra por su unidad sino por su heterogeneidad y diferencia interna (*cf.* Miller, 1979a, pág. 11; 1982, págs. 5, 19). Por lo tanto, la imposibilidad de leer experimentada por el lector es el criterio del juicio literario. Asimismo, la crítica tradicional hacía hincapié en la capacidad del lector para determinar el significado de un texto y juzgaba el éxito de una lectura (incluida la propia) por el ingenio con el que el lector conseguía arribar a una interpretación nítida y definitiva. Miller socava esa confiada certidumbre. Para el deconstruccionista, el lector se limita a descubrir de qué manera un texto ya se autodeconstruye, pero la comprensión que se alcanza a partir de esos descubrimientos jamás es un simple indicio del dominio de un texto que tiene el lector pues implica al mismo tiempo reconocer los límites de todo intento por construir sentido. Así, lo máximo que puede hacer el lector es darse cuenta leyendo de que la lectura misma está marcada por una diferencia interna y que su resultado jamás es único sino que revela, por lo menos, dos lecturas incompatibles, contradictorias e irreductibles.

Ni Miller ni De Man hacen del lector como sujeto o agente el centro de sus teorías; se interesan, más bien, en el hecho de que el lenguaje y la textualidad frustran la necesaria aunque imposible empresa

14. En efecto, "es probable que las grandes obras de la literatura", dice Miller, "se adelanten a los críticos. Ya están ahí. Se han anticipado explícitamente a cualquier deconstrucción que el crítico pueda hacer" (1975, pág. 31). De suerte que la literatura subsume a la crítica. Si generalizáramos este argumento diciendo que la escritura subsume la lectura, ¿qué le quedaría entonces al lector desde la perspectiva de la teoría de recepción? Volveré sobre este tema más adelante.

de leer. Ya se hable de la *imposibilidad de la lectura*, de su *fracaso* o de *ilegibilidad*, todas estas nociones "se usan para nombrar la incomodidad de una perpetua falta de cierre" (Miller, 1980, pág. 113) cuando se trata de los intentos del lector por dar sentido a un texto. Según Miller (1979b, pág. 250) y De Man (1979, pág. 131), esa incomodidad es producto de la "función performativa del lenguaje" o de lo que para De Man en particular es consecuencia de los usos tropológicos o figurativos del lenguaje. Para De Man, la índole de lo retórico opone "un obstáculo insuperable para cualquier lectura o comprensión" (*ibid.*), sea en los usos comunes y literarios del lenguaje, sea en los filosóficos. Se deduce que "lejos de constituir un fundamento objetivo para los estudios literarios, la retórica entraña una amenaza permanente de errores de lectura" (De Man, 1983, pág. 285).

Tal vez la mejor manera de ilustrar la cuestión sea la lectura que hace De Man del poema de W. B. Yeats "*Among School Children*" que termina con un verso célebre: "*How can we know the dancer from the dance?*". De Man demuestra que ese verso puede –y por ende, no puede– leerse en sentido literal y figurado. Figurativamente, el verso sugiere una unión, "la unidad potencial de la forma y la experiencia, del creador y la creación"; literalmente, no plantea una pregunta retórica sino que cuestiona esa misma pregunta: "¿cómo es posible hacer las distinciones que nos protegerían del error de reconocer lo que no puede ser reconocido?" (1979, pág. 11). De Man llega a esta conclusión:

> [...] se puede hacer que dos lecturas totalmente coherentes pero incompatibles se articulen sobre un verso, cuya estructura gramatical no contiene ambigüedad alguna, aunque su modalidad retórica invierta el tono y la modalidad de todo el poema. Tampoco podemos decir [...] simplemente que el poema tiene dos significados que coexisten uno junto al otro. Las dos lecturas tienen que articularse entre sí en una confrontación directa pues *una de ellas es, precisamente, el error que la otra denuncia* y que debe quedar aniquilado por ella. *Tampoco podemos decidir de manera alguna a cuál de las dos lecturas debe darse prioridad sobre la otra*: ninguna de ellas puede existir en ausencia de la otra (*ibid.*, pág. 12; las bastardillas me pertenencen).

La resistencia del poema al significado es un momento de indecidibilidad que De Man llama "aporía" o "falta de medios": los textos carecen de medios para decir nada de manera unívoca.

La ilegibilidad del texto se nos presenta como un punto muerto

para la interpretación: no hay fundamentos para elegir; las dos lecturas son totalmente plausibles. No obstante, cada una de ellas debe decidir lo indecidible y, por lo tanto, traicionar la indecidibilidad del texto. Por consiguiente, todas y cada una de las lecturas son erróneas, y cualquier lector que pretenda determinar el significado de un texto comete un error desde el comienzo. Puesto que la historia de la lectura (o de la crítica) está constituida, precisamente, por una serie de lecturas erróneas que llevaron a cabo sucesivos críticos afanosos de determinar el significado de un texto, y por otra serie de lecturas que se apoyan en esos errores y los multiplican con los propios, se infiere que la lectura es imposible. No porque no exista una lectura correcta (como hemos visto, no es posible decidir entre dos lecturas perfectamente atendibles), sino porque no es posible poner fin a la lectura. La imposibilidad de lectura que entraña lo retórico irreductible implica a la vez que es imposible cerrar la labor interpretativa y que es imposible no cometer errores de lectura.

LEER MAL

La inestabilidad del lenguaje es un aspecto fundamental del pensamiento de De Man y de Miller. Nos obstaculiza el acceso a los significados del texto y nuestra relación con el mundo pues toda experiencia –toda conciencia, la realidad que nos rodea y nos forma, y la historia de la cual somos producto– está mediada por el lenguaje. Como "es imposible salir de los límites del lenguaje mediante el lenguaje" (Miller, 1987b, pág. 59), se deduce que el lenguaje es la única medida a nuestro alcance de la realidad. Concebir así el lenguaje es concebir las paradojas lingüísticas en términos sistémicos y apriorísticos. Los errores de lectura son una condición necesaria de la textualidad que se impone a toda lectura, acto que así adquiere un sentido más vasto e incluye no sólo los textos y los signos sino también a los sistemas, la historia, la realidad, etcétera. En contraposición a esta perspectiva de De Man, Harold Bloom –para quien los errores de lectura son un tema que recorre muchas de sus obras, especialmente *A Map of Misreading* (1975)– devuelve a la mala lectura la condición de acto intencional de un sujeto.

Interesado en los vínculos de influencia entre los poetas, Bloom esboza una historia de la literatura en la cual los errores de lectura son el motor primordial de la formación del canon (*cf.* 1975b, pág. 63).

Contemplada como proceso *agonístico*, la historia literaria no es un diálogo con el pasado, como sostiene Jauss, sino un "combate poético" (1979, pág. 5), un "campo de batalla psíquico" (1976, pág. 2) entre los poetas ya consagrados y sus sucesores o "efebos". Como los poetas, al igual que los críticos, viven con *inquietud* y *a la defensiva* bajo la influencia de sus precursores, necesitan librarse de esas garras que los reprimen para forjarse un lugar en la historia. Por lo tanto, la historia literaria de Bloom no se interesa –como la de Jauss y los hermeneutas– en la conservación o transmisión de un legado literario, sino en el "revisionismo obstinado" (1973, pág. 30) del efebo para hacer valer su "originalidad" (1975a, pág. 24) y "exclusividad" (*ibid.*, pág. 70) frente al predecesor rival y contra él. Bloom sostiene que ese revisionismo adopta la forma de la "corrección creativa" (1973, pág. 30) o de una "lectura vigorosa que yo llamo mala lectura" (1979, pág. 5). El empeño del efebo por transformarse en *Über-poet* caracteriza la lucha por la creación literaria, sin la cual "no podría existir la poesía moderna" (1973, pág. 30). En el léxico freudiano de Bloom, la formación del canon implica una lucha edípica porque, a fin de "vivir, el poeta debe *interpretar erróneamente* al padre mediante el acto decisivo del malentendido, que es una reescritura del padre" (1975a, pág. 19). De allí que a Bloom no le interese tanto que un texto sea o no legible sino si es posible reescribirlo.

De este ciclo de la historia literaria como revisión o reescritura permanente de la poesía que plantea Bloom, se infiere que la actividad de leer poesía y la de escribir poesía se confunden cada vez más. Veamos, por ejemplo, esta cita de *La cábala y la crítica* (1975b):

> La poesía comienza, siempre, cuando alguien que se transformará en poeta *lee un poema*. Corrijo: cuando *comienza* a leer un poema pues para ver cuán plena es su lectura habrá que ver el poema que él mismo escribe *cuando lee* (1975b, pág. 107).

Bloom sostiene que "los poemas mismos son actos de lectura" (1976, pág. 26); por lo tanto, siempre que tenga vigor y tenacidad, el lector se transforma en "lector-poeta" (1975a, pág. 69). Además, como dice en *Agon: Toward a Theory of Revisionism* (1982), "nadie 'es padre' o 'madre' de un poema propio porque los poemas no se 'crean', se interpretan, y por necesidad se interpretan a partir de otros poemas" (1982, pág. 244). El efebo escribe sus lecturas como nuevos poemas. De modo que, si la escritura implica la lectura de los prede-

cesores y esa lectura se traduce en la escritura del efebo, "la lectura es un error de escritura y la escritura, un error de lectura" (1975b, pág. 64). Así, además de reformular las relaciones entre lectura y escritura, Bloom reformula las relaciones entre la literatura (en cuanto actividad primaria) y la crítica (en cuanto operación secundaria orientada hacia ella). Cuando argumenta que "una teoría *de* la poesía debe inscribirse *en* la poesía, debe *ser* poesía, antes de que sea de utilidad alguna para interpretar poemas" (1975b, pág. 109), Bloom no se limita a proponer una nueva teoría de la poesía sino, además, una teoría de la crítica. Invita al crítico a leer la poesía en función de las relaciones antagónicas entre poetas, o a escribir la historia de la literatura como una serie de errores de interpretación intencionales: la profesión del crítico consiste en leer (mal) y escribir (mal) poesía como lo haría cualquier efebo voluntarioso. Según agrega nuestro autor en *The Anxiety of Influence*, "las malas interpretaciones de los poetas son más drásticas que las de los críticos o la crítica, pero sólo se trata de una diferencia de grado y no de especie" (1973, págs. 94-5).

EL LECTOR COMO ESCRITOR

En relación con los temas que nos conciernen en este libro, es lógico que una estética interesada por la construcción de sentido en contraposición a la sensación, e interesada en el intelecto en contraposición al cuerpo, se transforme en poesía. Siguiendo a Bloom en este aspecto, uno de sus colegas, Geoffrey Hartman, comienza por aseverar que "lo que hacen los críticos es literatura" (1980, pág. 20). Como Bloom, este autor procura desestabilizar las demarcaciones rígidas entre el gran arte y el "mero" comentario. En "El destino de la lectura" (1975), confiesa: "Tengo un complejo de superioridad con respecto a otros críticos y un complejo de inferioridad con respecto al arte" (1975, pág. 3) y nos da así un indicio sobre qué lo empuja a reelaborar y, por lo tanto, a reubicar el lugar secundario que ha ocupado la crítica con respecto a la creación desde el romanticismo. En *Criticism in the Wilderness* (1980), se manifiesta en contra de los críticos serviles que él asocia con un sobrio formalismo anglosajón, esos que trajinan para explicar la exclusiva forma y unidad orgánica de una obra de arte tras la cual, suponen con naturalidad, hay un genio aún más grande que es la figura magistral del autor. Él se propone, en cambio, revalorizar al crítico y al lector, hacer una nueva evaluación positiva

de la crítica en cuanto literatura –siguiendo en gran medida el camino trazado por Bloom– y también de la lectura en cuanto "una forma de obra", en el sentido de Roland Barthes (1974, pág. 10).

> Aunque parezca producto del sentido común, la división de la actividad literaria en escritores y lectores no es afortunada ni absoluta. Es muy burdo pensar en dos especialidades, una denominada *lectura* y la otra *escritura*, y considerar después que la crítica es un tipo especializado de lectura que recurre a la escritura como ayuda "incidental". En los últimos tiempos, por ende, han surgido formas de comentario crítico que cuestionan la dicotomía entre lectura y escritura (Hartman, 1980, págs. 19-20).

Hartman cita como ejemplos a Nabokov, Borges, Derrida y al propio Bloom, cuyo estilo travieso socava, para él, el supuesto tradicional de que sólo en la literatura –pero no en la crítica– la manera en que algo está escrito es tan inherente al significado del texto como lo que dice. Por lo tanto, abriga la esperanza de que, así como "hemos hablado durante mucho tiempo con toda naturalidad de la *obra de arte*, puede suceder que lleguemos a hablar con igual naturalidad de la *obra de lectura*" (*ibid.*, pág. 162). De allí que Hartman procure cumplir el objetivo que se ha propuesto: "que el comentario literario pueda cruzar la frontera y ser tan exigente como la literatura misma" (*ibid.*, pág. 201).

Al menos en la superficie, Bloom y Hartman parecen conferir un poder mucho más radical al crítico y al lector, equiparable en muchos aspectos al lugar antes reservado exclusivamente a los que creaban o escribían obras originales y negado a quienes los comentaban o leían. Ahora bien, ¿qué queda del lector si realmente se transforma en escritor? ¿Qué queda de la lectura si todo es escritura? Desde luego, si contemplamos la lectura desde la perspectiva del historiador, sólo tenemos acceso al modo en que leía un lector estudiando los textos (o las imágenes) que se han conservado de esos ejercicios de lectura. Por lo tanto, en este caso, las pruebas de la lectura son sólo textos escritos. Incluso en el trabajo de campo del etnógrafo en las sociedades no letradas o paraletradas, se *transcriben* como prueba de "lectura" notas o cintas grabadas que transforman en texto escrito lo que se considera cultura oral en los pueblos que carecen de escritura (*cf.* Fabian, 1992). Pero si encaramos la cuestión desde un punto de vista filosófico, decir que la lectura es escritura implica hacer desaparecer al lector. En este punto, surge otra de las diferencias de importancia entre los críticos interesados en el lector y los de Yale. Para los primeros, el

lector es el elemento medular de la interpretación literaria, al punto que Fish descarta el texto para que toda la responsabilidad concebible teóricamente recaiga sobre el lector. En cambio, pese a que en muchos de sus libros subrayan la importancia de la lectura, los críticos de Yale, al fin y al cabo, hablan más de la escritura. Así, a pesar de títulos como *Un mapa de la mala lectura*, *El destino de la lectura*, *La ética de la lectura* y *Alegorías de la lectura*, Bloom transforma la lectura en poesía, como ya hemos visto; Hartman la convierte en *obra de lectura*, es decir, en una forma de escritura; Miller tampoco la distingue de la escritura –si nos atenemos, al menos, a la lógica del parásito– y De Man hace de la lectura una explicación de la lógica del lenguaje, de modo que el lector se convierte automáticamente en su propia "*cellule de lecture*". Cabe preguntar entonces: ¿hay un lector en estos textos?

Si formulamos las cosas de manera algo diferente, podríamos preguntar: ¿cuál es la consecuencia de la inexistencia de ningún *lector* que no sea, según parece, textual, es decir, un lector que ya está escrito? Desde luego, los deconstruccionistas, los posestructuralistas y los posmodernistas proclaman que nada hay fuera del texto, como no sean otros textos,[15] de modo que la lectura misma es un acto textual. En ninguna parte se expresa esta posición con más claridad que en *S/Z*, cuando Roland Barthes dice: "este 'yo' que encara el texto es él mismo una pluralidad de otros textos, de infinitos códigos" (1974, pág. 10). Los críticos interesados en la respuesta del lector también conciben el "yo" del lector en términos textuales: o bien el lector está inscripto en el texto, o bien expectativas, competencias o estrategias previas a la lectura se "sobreimprimen" sobre los lectores. De todas estas descripciones se infiere con claridad que el lector es un constructo, o sea, que carece en absoluto "de historia, biografía, psicología", como dijo Barthes en un frase ya célebre (1977, pág. 148), así como carece de raza, clase o género, según habrían dicho los teóricos de la década de 1980.

15. Evoco así la frase de Derrida: "*il n'y a pas de hors-texte*" (1976, pág. 158).

LA POLÍTICA DE LA DIFERENCIA

Mientras que en la teoría literaria de la década de 1970 el lector era una construcción textual (un efecto del texto o un "yo" textual), las teorías más recientes se han orientado –según resume Andrew Bennett– "a reconocer que los lectores son producto de construcciones históricas o sociales, más que esencias abstractas y eternas (1995, pág. 4). A partir de los años ochenta –en buena medida por obra de estudios sobre las mujeres, los estudios poscoloniales, étnicos y, últimamente, los dedicados a otras identidades sexuales [*queer studies*]*– la noción textual del lector dejó paso a la idea del lector situado contextualmente. Las numerosas obras publicadas en la década de 1990 también han contribuido a una comprensión mayor de los efectos que tienen sobre la lectura los factores socioculturales (véase el capítulo 1). De allí que las últimas explicaciones sobre la lectura hayan criticado las concepciones anteriores por su tendencia "a describir un 'lector' universal" y se hayan dedicado, en cambio, a las "diferencias de lecturas realizadas por mujeres, por lectores gay, lectoras lésbicas o pertenecientes a minorías étnicas" (Bennett, 1995, pág. 4), categorizaciones que los teóricos han seguido subdividiendo (*cf.* Sedgwick, 1990, pág. 22).

Todos estos enfoques son ejemplos de un alejamiento de la "gran teoría" (en el sentido de "racionalización sistemática de los presupuestos generales subyacentes en la lectura de textos como textos literarios)[16] y de una tendencia a lidiar con la figura del lector en múltiples sitios y contextos. En la actualidad, los interrogantes que plantea la teoría ya no tienen que ver con las condiciones *a priori* de la lectura sino con el condicionamiento social, con los factores ideológicos y culturales *a posteriori* que diferencian las lecturas. Esta tendencia no es la partida de defunción de la teoría: por el contrario, los últi-

* Dentro del mundo estadounidense en especial, lo *queer* se diferencia de lo lésbico-gay. Según Didier Eribon, los estudios *queer* no prestan exclusiva atención a otras identidades sexuales (bisexualidad, transgéneros) sino que dejan de tomar como modelo privilegiado el punto de vista urbano de las clases medias blancas e indagan la manera como los grupos étnicos, raciales, nacionales o sociales conciben o viven la sexualidad [n. de t.].

16. Esta descripción de la teoría corresponde a Murray Krieger (1994, pág. 9).

mos avances indican una diversificación de ella en procederes teóricos particulares que han dado origen a estrategias de lectura que podrían denominarse política cultural. En estas corrientes, la teoría es local en el sentido de que se interesa más en lo contingente que en lo sistemático y propone un localismo irreductible en lugar de una epistemología universal. En el nivel del análisis, esta posición favorece los microanálisis en lugar de los macro –según los términos propuestos por Michel Foucault para la historia[17] o por Gilles Deleuze y Félix Guattari con respecto a la "micropolítica"– y capta la manera en que "todo lo que nos rodea nos segmenta, en todas direcciones", de suerte que "el ser humano es un animal segmentario" (1988, pág. 208).

Como han recordado los historiadores de la cultura, la lectura también está segmentada porque "no siempre ni en todo lugar es la misma" (Darnton, 1990, pág. 187). Del mismo modo, los teóricos culturales demuestran que no todos los lectores leen de la misma manera: son diferentes. Aunque la primera observación proviene de una historia de la lectura y la segunda de una política de la lectura, las dos destruyen la idea del lector ideal, ese constructo que podíamos aplicar a todos los lectores de todas las épocas. Reconocer, por ejemplo, que las mujeres pueden leer de manera diferente que los hombres implica que la identidad desempeña un papel decisivo en el proceso mismo de lectura. Asimismo, comprender que leer *El color púrpura** de Alice Walker es una experiencia diferente para un lector negro que para uno blanco, o que los negros varones lo reciben de manera distinta que las mujeres negras, es un punto de partida para indagar cómo la etnicidad, el género y la clase determinan la relación de un lector con un texto (*cf.* Bobo, 1995, pág. 1988). Lo mismo puede decirse de la versión cinematográfica de Steven Spielberg (1985), que polarizó las reacciones dividiendo la opinión de los críticos [varones] de color, que la repudiaron con severidad, del público de mujeres negras que estaban encantadas con la película. De todos modos, así como no podemos imponer una única identidad al lector, tampoco podemos

17. Análisis significa "descomposición" o "disolución"; por lo tanto, no sorprende que Foucault no se refiera a lo que hace en el primer volumen de *Historia de la sexualidad* como una teoría sino como una "analítica" (1980, pág. 82).

* Trad. cast.: Alice Walker, *El color púrpura*, México, Plaza & Janés, 1999.

suponer que todas las mujeres leen de la misma manera, o que todas las minorías étnicas comparten las mismas experiencias y, por lo tanto, interpretan los textos de modo similar. No sólo hay diferencias entre un lector y otro: también hay *diferencia dentro* de cada "uno" de ellos. Así, pese al repliegue de la "gran teoría", retornamos a las coordenadas teóricas planteadas al comienzo de este capítulo, a saber, a lo que distingue a los críticos que postulan la *unidad* de los que postulan la *diferencia*.

En el contexto del feminismo, por ejemplo, la crítica unitaria fundamenta su idea de la mujer en la noción de una experiencia compartida. Todas las mujeres están unidas –digamos– por la experiencia del flujo menstrual.[18] Por el contrario, la crítica de la diferencia rechaza la idea de que una *mujer* se pueda definir por una "esencia" o de que las *mujeres* sean todas "una" porque tienen en común una esencia. Así, mientras la primera supone que todas las mujeres comparten una experiencia similar, la segunda corriente advierte que ni siquiera las diferencias entre las mujeres, provenientes de la edad, la etnicidad o la sexualidad, deben adoptarse como criterios para distinguir lo común a todas las mujeres de la misma edad, raíces étnicas o sexualidad. Para estos críticos no basta con subrayar que hay diferencias entre las mujeres, ni siquiera que hay diferencias dentro de cada grupo: más bien, hay diferencias en el seno de cada "individuo". Por lo tanto, desde la perspectiva de la lectura, la lectora mujer, como la lectora lesbiana, es plural y no singular (*cf.* Flynn y Schweickart, 1986, pág. xiv). Este desplazamiento del foco de lo "uno" a lo "múltiple" y, posteriormente, a lo "múltiple" en lo "uno", señala la discrepancia entre la política de la identidad y la política de la diferencia.

Cuando Wayne Koestenbaum señala en "Wilde's Hard Labour and the Birth of Gay Reading" los riesgos de embanderarse en una lectura gay en el marco de una única "comunidad de interpretación basada en el deseo del mismo género" porque esa actitud se parece mucho a "someterse a un esencialismo peligrosamente cómodo, como

18. En la obra de Robert Scholes (1987, pág. 211) se expone esta posición y en Diana Fuss (1994, págs. 100-1) se opone el argumento de que "de hecho, no todas las mujeres menstrúan". Esta contraposición revela por qué es problemático "fundamentar la idea de una clase de mujeres en la 'esencia' o la 'experiencia'". Véase una exposición pormenorizada de este debate en el capítulo 7.

si la condición gay trascendiera el género, la clase, la raza, la nacionalidad o la época" (1995, pág. 165), es evidente que rechaza como teórico la política de la identidad, no sólo porque "la identidad es una cárcel" (*ibid.*, pág. 178) sino porque las definiciones de la identidad suelen descansar sobre aseveraciones reduccionistas. El miedo a caer en la trampa esencialista –negar la diferencia y la posibilidad de cambio atribuyendo características universales y permanentes a los sujetos humanos– está siempre presente cuando suponemos que la identidad es algo preconstruido que precede a la obra de la cultura (o la lectura), en lugar de ser algo construido por la cultura (o durante el proceso de lectura). Algo similar sucede con la observación de Jean E. Kennard en "Ourself behind Ourself: A Theory for Lesbian Readers" de que es problemático suponer una "predisposición innata hacia el lesbianismo" pero también lo es no tomar en cuenta la biología y pasar por alto las posibilidades del cuerpo (1986, pág. 65). Esa observación pone en primer plano la dificultad que enfrenta la teoría feminista cuando se pregunta qué diferencia entraña para la lectura la diferencia sexual o –en los términos de Kennard y Koestenbaum– la orientación sexual. Precisamente porque se ocupan de la diferencia sexual –no solamente de las políticas de la diferencia sino de su fisiología–, las teorías literarias feministas *deben* encarar la trampa esencialista.

El feminismo, entonces, devuelve el cuerpo al escenario teórico, cosa que los teóricos de los años setenta pasaban por alto totalmente, no sólo porque postulaban al lector como un constructo textual sino porque prestaban exclusiva atención a los procesos mentales de lectura: a cómo los lectores daban sentido a los textos. En el próximo capítulo, "Políticas sexuales de la lectura", bosquejo muchos enfoques distintos de la lectura inscriptos todos en la teoría feminista, enfoques que no sólo se ocupan de la política de la diferencia sino de su fisiología. El propósito es vincular las explicaciones fisicalistas de la lectura que predominaron en la tradición retórica hasta el siglo XVIII (capítulo 5) y que se hicieron sentir todavía en el siglo XIX y principios del XX en la crítica a los productos de la cultura de masas (capítulos 3 y 4) con las teorías de la lectura corporal según la exponen diversas corrientes de la teoría feminista.

7. Política sexual de la lectura

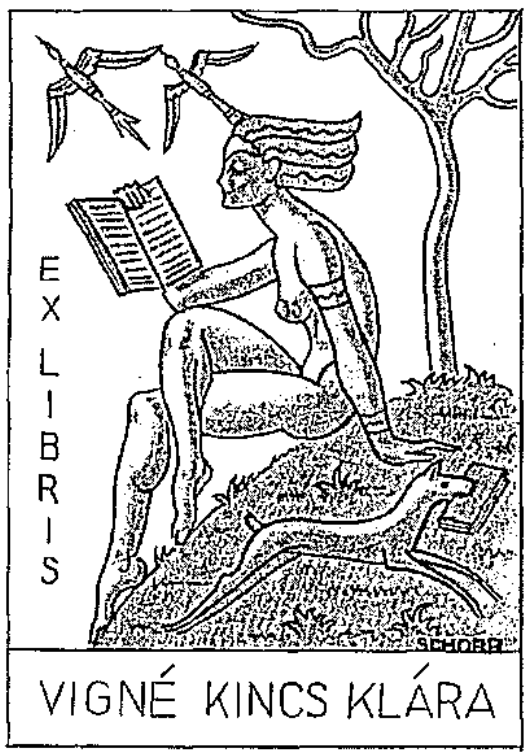

Figura 8. Ex libris que representa la relación entre los libros y el cuerpo.

La crítica de la diferencia está atravesada necesariamente en todas sus dimensiones por una política de la lectura.[1] Su *ethos* es funda-

1. Utilizo aquí la expresión "crítica de la diferencia" para abarcar las

mentalmente político, porque su objetivo no es lo canónico, ni lo que tiene continuidad en la historia ni las corrientes predominantes sino dar fuerza a lo descartado, lo revisionista y lo marginalizado, expresándolo en el discurso teórico-institucional. De allí que ponga el acento en textos recuperados, autores olvidados e historias revisionistas, puesto que están más claramente vinculados a la crítica de la diferencia. Lo medular, sin embargo, para estas corrientes críticas en general y para la crítica y la teoría feminista en particular, es la relación entre el lector teórico y el lector concreto.

En el capítulo anterior, fuimos siguiendo los cambios teóricos, desde las teorías que situaban la unidad del significado literario en el texto, a las que daban preeminencia a las lecturas y escrituras cuestionando la posibilidad misma de unidad. Si la teoría literaria gira alrededor de un eje determinando por los polos de la unidad y la diferencia, la crítica de la diferencia que –según proclaman sus defensores sucede a la "gran teoría"– reorienta ese eje: lo desliga del significado para vincularlo a la identidad y la diferencia en los lectores concretos, planteando así el problema de expresar sus diferencias. La crítica feminista es un intento por negociar la relación entre los lectores concretos y los teóricos. En el presente capítulo, analizo el feminismo por dos razones fundamentales. En primer lugar, las coordenadas de todo el estudio de la lectura en este libro provienen de vocablos "avasallados" –como cuerpo, afecto, pasión, etc.– que se han utilizado en el ámbito conceptual, histórico y político para referirse a la diferencia sexual. En segundo lugar, contrariamente a lo que hace la mayor parte de la crítica de la diferencia, las teorías feministas del lector nos devuelven, con algunos rasgos distintos, a los planteos de Longinus que expusimos en el capítulo 5, pues en el feminismo emerge de nuevo a la superficie la dimensión física o somática del lector concreto. Así, el significado –aunque muchas teorías literarias feministas siguen interesándose en él– ya no puede ser la única preocupación porque el cuerpo da necesariamente otra inflexión a la posibilidad de significado (literal y figurativamente).

Tras los supuestos sobre la diferencia subyace el problema de la identidad. ¿Qué es la mujer? Además, ¿cómo lee? ¿Su identidad ya está formada cuando comienza a leer o se forma durante el proceso de

---

teorías feministas, los estudios sobre la raza, los poscoloniales y las teorías *queer*.

lectura? Si lo primero es cierto, ¿la lectura está, por lo tanto, anclada en una experiencia exclusiva de la mujer? ¿Acaso es un ejercicio de la identidad? Los textos de una historia literaria masculina *de facto* ¿se limitan a interpelarla sin otra esperanza o la lectora mujer puede adquirir fuerza resistiendo esa interpelación? ¿Esa mujer que resiste es un ideal crítico o un agente social que gana poder? ¿Acaso lo que Laura Mulvey ha denominado "desapego apasionado" (1975, pág. 18)[2] implica la aniquilación del placer en la literatura y es una etapa necesaria de la progresiva liberación de la mujer, su paulatina transformación de persona sojuzgada política y literariamente en agente? En última instancia, la dificultad para aportar una definición de la lectora mujer que no sea ambigua proviene de la dificultad de definir la mujer. Definirla por su condición de hembra, conforme a los "datos de la biología" (De Beauvoir [1949], 1972, pág. 35) hace depender su identidad de la diferencia biológica, como si la anatomía fuera un destino. A la inversa, definir a la mujer (con o sin comillas, con o sin mayúsculas, en singular o en plural) como constructo implica soslayar la biología "textualizando" la diferencia sexual, como si el cuerpo fuera meramente discursivo. Mientras que para algunas corrientes feministas, se necesita una definición a fin de encarar de manera efectiva la opresión de una clase de personas que se llaman mujeres, para otras corrientes, cualquier definición es prematura, incluso peligrosa, en la medida en que la mujer es un devenir. Algunos han argumentado que, en cuanto socava toda categorización, lo femenino elude la determinación, y por esa razón no podríamos definir lo que la mujer *es*, su "esencia", aun cuando quisiéramos hacerlo. Como se puede ver en todas estas posiciones e interrogantes, hay muchos feminismos.

Por lo tanto, es un error suponer que la teoría feminista constituye un *corpus* único de intereses y preocupaciones, aun cuando haya unidad en su oposición al patriarcado. Así como el supuesto de que un texto es un todo unificado sigue siendo problemático (capítulo 6), tampoco se puede suponer que el lector individual sea un yo unificado ni que haya homogeneidad en el conjunto de los lectores o lectoras. Cuando Eve Sedgwick nos pide que prestemos atención al hecho de que "las personas son diferentes entre sí" (1990, pág. 22), con respecto a la lectura su recomendación significa que hay diferencias, no sólo entre los grupos de lectores, sino también en el seno de esos mis-

2. Mulvey utilizó esta frase refiriéndose a una película de Hollywood.

mos grupos. Mientras que los teóricos de la recepción lectora de la década de 1970 suponían un lector universal y se mostraban ciegos, por ende, ante marcadores de identidad como el género, las teorías feministas de la lectura han procurado encarar la especificidad de la diferencia sexual y social. Así y todo, se puede acusar a muchas teorías feministas de una suerte de universalismo. En su artículo "Bajo la mirada de Occidente: la intelectualidad feminista y los discursos coloniales" (1991), Chandra Talpade Mohanty denuncia un "universalismo etnocéntrico" en los discursos feministas, que suponen que sus argumentos "son válidos para todas las culturas. Se ha hecho una crítica similar a las feministas blancas que –ciegas a los problemas de raza, etnicidad o nacionalidad– ven la opresión de género como algo que opaca cualquier otra forma de desigualdad (*cf.* Smith, 1985, pág. 169). Por consiguiente, las teorías han ido teniendo en cuenta cada vez más otros marcadores de identidad, y esta afirmación también vale para la crítica interesada en el lector, como la de Patrocinio P. Schweickart y Elizabeth A. Flynn. En su calidad de redactoras responsables de *Reading Sites: Social Difference and Reader Response* estas dos autoras nos piden que "no homogeneicemos todas las diferencias subsumiéndolas en la categoría principal del género", es decir, nos exhortan a "no pensar en un otro general sino en otros particulares, diferenciados, entre otras cosas, por la raza, la etnicidad y la clase" (2004, pág. 18).

LECTORES Y LECTORAS QUE RESISTEN

En líneas generales, los enfoques que prestan atención a los marcadores de identidad puede dividirse en tres bandos: los que recurren al análisis de textos (modalidad predilecta en los estudios literarios, por ejemplo), los que hacen indagaciones contextuales (tal como se las practica en los estudios culturales y mediáticos) y los que procuran combinar los dos procedimientos (modelo utilizado con frecuencia en los estudios sobre el cine). En los análisis textuales, el lector es producto del propio texto (miran al interior) mientras que las investigaciones contextuales se interesan por la audiencia social (miran al exterior). Lo común a las tres corrientes es su empeño en leer en contraposición (*cf.* Hall, 1992), aunque lo hacen con métodos distintos.

Por ejemplo, Judith Fetterly postula un lector implícito en el texto, que es varón. Según ella, las obras androcéntricas "cooptan" a la lec-

tora mujer produciendo "un reconocimiento contrario a ella misma" (1978, pág. xii). Por eso, es de importancia política para una mujer encarar esos textos "como lectora resistente en lugar de aquiescente" (*ibid.*, pág. xxii) a fin de invertir el proceso de "*inmasculación* de las mujeres que llevan a cabo los hombres" (*ibid.*, pág. xx). Este enfoque anclado en el texto supone que, como el texto sitúa a los lectores de una manera particular, de modo que no pueden sino responder de manera más o menos similar: si son mujeres y/o de color, el texto las interpela de suerte tal que las vuelve inmasculadas y/o blancas, a menos que se resistan a su interpelación. En los últimos tiempos, las corrientes feministas han buscado soluciones que no se definen por la negativa. Kay Boardman, por ejemplo, propone un "lector o lectora renegado que no sólo resiste y lee a contrapelo, sino que construye, además, un número de lecturas alternativas que el texto habilita" (1994, pág. 208). A diferencia de la explicación determinista de Fetterley sobre la relación texto-lectora, este enfoque "atribuye al lector *capacidad de intervenir* en la producción de significado" (*ibid.*, pág. 214; las bastardillas me pertenecen). En este caso, no se supone que los textos o las ideologías sean sistemas clausurados y monolíticos: por el contrario, hay en ellos incoherencias y contradicciones que le permiten al lector dar rienda suelta a los significados opuestos allí encerrados, incluso a ideologías alternativas. Así, incluso los textos androcéntricos y etnocéntricos pueden recuperarse para determinado público en la medida en que es posible leerlos con espíritu de "redención", es decir, se pueden extraer de su lectura "subtextos rebeldes" (Brunsdon, 1989, pág. 121).

Charlotte Brunsdon explica que, precisamente este enfoque de la lectura orientado hacia el texto (ya sea que se lo conciba como un todo unificado, ya sea que no), se topó con un creciente escepticismo entre quienes investigaban las audiencias (sobre todo en los estudios mediáticos), que expresaron "dudas de que los lectores concretos lean de esa manera" (1989, pág. 122). Embarcados en la investigación de las audiencias en cuanto sujetos sociales, esos críticos se inclinaban por un enfoque contextual pues, según decían, el análisis textual no puede iluminarnos con respecto al modo en que la lectura está moldeada por el contexto de vida de la gente. Así, los teóricos de la corriente contextual proponían estudiar las audiencias concretas a fin de saber cómo la situación cultural (como el hecho de pertenecer a una minoría étnica) y/o una historia de opresión racial (fuera esta una experiencia de minorías étnicas o una experiencia externa a la cultura

occidental) afectan la recepción de los textos literarios (o mediáticos). Esta es una de las razones por las que muchos de estos teóricos comenzaron a inclinarse por las indagaciones contextuales que incluían un elemento etnográfico (primero en los estudios culturales y de los medios, pero luego en los estudios sobre la literatura y el cine). Los métodos etnográficos tientan a quienes se interesan por la identidad social del lector también por otra razón: el hecho de que el lector pertenezca a un conglomerado social más vasto y que no sea la figura solitaria y aislada que postula la teoría literaria (*cf.* Long, 1992, pág. 181) ni una hipotética entidad que es producto de las propias estrategias de lectura del teórico.

LECTORAS NEGRAS

A temas de esta índole se dedica Jacqueline Bobo en un estudio que es un jalón de la crítica: *Black Women as Cultural Readers* (1995; véase también Bobo, 1988). Esta obra pone muy en claro que la lectura depende de un conjunto de factores socioculturales. En este sentido, la autora comparte la posición de Stuart Hall cuando escribió: "es importante reconocer que todos hablamos desde un lugar particular, a partir de experiencias, historias y culturas particulares" (citado en Parmar, 2000, pág. 381). Esa aseveración se transformó en un epítome del tipo de indagaciones contextuales que se llevaron a cabo en el ámbito de los estudios culturales. Aunque Bobo analiza dos películas –conforme a la línea trazada por los defensores de los estudios culturales–, está menos interesada en examinar los rasgos formales del texto fílmico que en estudiar la película como producto cultural. No la preocupan primordialmente la especificidad del cine como medio visual ni las relaciones estructurales formales de los espectadores sino cómo *leen* los espectadores el significado de los textos culturales –en el sentido de cómo los interpretan–, puesto que las películas son un tipo de texto cultural. En particular, le interesan las muy disímiles reacciones que despertó la versión cinematográfica de la novela de Alice Walker *El color púrpura*, dirigida por Steven Spielberg (1985). Por un lado, los críticos de color la desecharon porque presentaba estereotipos raciales,[3] por el otro, las espectadoras negras se sin-

3. En contraposición, la crítica feminista negra defendió a Walker contra las

tieron profundamente conmovidas. Según Bobo, la respuesta positiva de las mujeres negras no se puede explicar exclusivamente con un análisis textual de la película. Por esa razón, llevó a cabo entrevistas con un grupo de espectadoras a fin de comprender mejor el contexto general que había hecho posible esa reacción favorable. He aquí cómo describe la autora su metodología:

> Las mujeres entrevistadas en este libro son parte de un público que ha visto o ha leído determinados textos culturales. Devienen una construcción teórica en el curso de mi análisis de los textos y del proceso que vincula sus declaraciones con un marco más amplio que contempla a las mujeres negras en su vida total, su historia y su activismo social. Por lo tanto, el libro es una fusión de preocupaciones teóricas con información recogida mediante el contacto directo con miembros concretos del público (Bobo, 1995, pág. 24).

Bobo demuestra en su estudio hasta qué punto las reacciones de las mujeres negras eran producto de su experiencia en el seno de una cultura marginalizada que las tendencias imperantes impidieron ver sistemáticamente o presentaron con rasgos negativos en el caso de mostrarla. Siempre que los espectadores negros miran una película clásica y tradicional en este sentido, llevan consigo el conocimiento de una historia de opresión y de una historia negativa en los medios. Por esta razón, dice la autora, los espectadores negros tienen "motivos para una contrarrecepción": a diferencia de los grupos que no han sido marginalizados, suelen considerar de manera crítica el cine predominante porque tienen conciencia de que, en cuanto grupo marginalizado, están "fundamentalmente en discordia" con la cultura hegemónica (Bobo, 1988, pág. 96). Según Bobo, el espectador marginalizado tiene dos opciones ante un texto de la tendencia imperante: una positiva, y la otra negativa. O bien encuentra algo útil en la obra, como ocurrió con las mujeres negras que vieron la película de Spielberg, o bien hace una lectura subversiva del texto. Esta última estrategia es una forma de tomar distancia. Bobo dice que tales lecturas negativas implican un "extrañamiento" de la obra con el fin de leerla "a contrapelo", desplegando puntos de vista distintos de los del cineasta (*ibid.*).

---

reseñas de varones negros y proclamó el derecho a la existencia de la película. No obstante, criticaron que la película hubiera cambiado el narrador de la historia, convirtiendo la perspectiva femenina de la novela en el relato de un varón.

La alternativa negativa consiste en rechazar lisa y llanamente el texto, como hicieron muchos críticos negros varones. Para Bobo, las dos reacciones –la positiva y la negativa– son distintos "tipos de lecturas de oposición" (*ibid.*, pág. 103) fogoneadas por la posición sociocultural que el espectador marginalizado ocupa con respecto a la cultura predominante. En la medida en que es posible que los espectadores de los márgenes lean desde la oposición, incluso cuando reaccionan de manera favorable, no es probable que sean "cándidos", que se dejan engañar por una ideología represiva que entraña "falsa conciencia" (*ibid.*, pág. 102). En resumen, Bobo demuestra que hay agencia en la recepción: el espectador marginalizado deja de ser un consumidor pasivo de textos culturales y se transforma en un lector activo.

Puesto que *El color púrpura* es una película que se inscribe en las tendencias imperantes, cabría haber esperado una reacción negativa por parte de las mujeres negras que la vieron, en lugar de una positiva. Una de las razones para que ocurriera lo contrario se resume en este comentario: "Por fin alguien dice algo acerca de nosotras" (Bobo, 1988, pág. 101). Una de las espectadoras cuenta así lo que le ocurrió al verla:

> Cuando fui a ver la película, pensé, esa soy yo. Crecí mirando cómo Elvis Presley besaba a todas las chicas blancas [...]. No me mostraron nada en la pantalla que me diera realmente algo a lo que me pudiera parecer de grande [...]. Así que cuando fui a verla [*El color púrpura*], lo primero que pensé fue "mi Dios, qué bien actúan". Y me gustó. Sentí orgullo por mis hermanos y hermanas negros [...]. Al final de la película estaba trastornada [...]. Casi al final, cuando ella mira y ve a su hermana Nettie [...] me sentí tan sacudida en ese momento [...] cuando empezó a llamarla y darse cuenta de quién era, que se me erizaron los pelos. Nunca me había pasado con ninguna película (*ibid.*, pág. 102).

La película tuvo un efecto similar por su intensidad en un columnista negro del *Washington Post* (18 de febrero de 1986), pero por razones muy distintas de las que cuenta la mujer del párrafo anterior.

> En todos los años que llevo viendo cine, jamás había visto filas enteras de mujeres negras –adolescentes y ancianas– con los ojos anegados en lágrimas, en un momento, e iluminados por la risa al instante siguiente [...] el público [...] me impresionó. Estábamos mirando la misma película pero veíamos algo totalmente diferente (Courtland Milloy, citado en Bobo, 1995, pág. 88).

Evidentemente, la experiencia de ver la película fue también singular para él, aunque no por la película en sí sino por las reacciones que observó en el sexo opuesto. Pese a que muchos críticos varones habían repudiado la película porque pintaba de manera negativa a los varones negros, las espectadoras mujeres, por el contrario, se identificaron con la difícil situación de los personajes femeninos en cuanto víctimas de la opresión masculina. En opinión de Bobo, además, las mujeres hallaron muchos elementos que les infundían valor y confianza en la manera en que los personajes femeninos encaraban esa opresión. Para Bobo, esas reacciones indican que, "cuando una persona va al cine, no deja su historia social, cultural, económica racial o sexual en la puerta de la sala" (1988, pág. 96). En la medida en que las mujeres negras ocupan un lugar doblemente marginal en la cultura porque están sujetas al "doble azote del sexismo y el racismo" (Gates, 1990, pág. 7), se explica por qué su reacción ante los textos culturales difiere de la que tienen los espectadores negros varones, pero también por qué es distinta de la que tienen las mujeres blancas. La investigación de Bobo sobre *El color púrpura* deja todo esto en claro. La autora concluye que "las mujeres negras tienen una historia diferente; por lo tanto, su perspectiva es distinta de la de otros espectadores" (1988, pág. 101).

La investigación de Bobo brinda observaciones perspicaces y fundamentales sobre la lectura en el seno de los grupos que no están representados como les corresponde. Como Elizabeth McHenry –quien en un importante libro titulado *Forgotten Readers* nos pide que "abandonemos la idea de una comunidad negra monolítica" (1002, pág. 14)–, la obra de Bobo señala las diferencias que existen *en el seno* de las comunidades, que no dependen exclusivamente del género sino también de la clase y la filiación política. Además, esta autora establece un vínculo entre los hábitos de lectura y los de la vida cotidiana cuando equipara la resistencia de las mujeres negras a una película afín a las tendencias imperantes, como la de Spielberg, a la resistencia a la cultura dominante. Según sus propias palabras, "la lucha por resistirse a la influencia de la película y extraer de ella un significado progresista" es, de hecho, la "misma lucha que muchas mujeres negras han emprendido para oponer resistencia a la dominación y la opresión en la vida cotidiana". Por todas estas razones, la autora nos conmina a "no subestimar la capacidad de las mujeres negras para leer la película a contrapelo y extraer de ella significados más satisfactorios" (Bobo, 1995, págs. 89-90).

No obstante, me parece a mí que Bobo subestima algo que el crítico del *Washington Post* señala sin darse cuenta. Según sostiene esta autora, su enfoque pretende investigar a "integrantes de un público físico" (1995, pág. 24), pero pasa por alto las reacciones físicas de sus sujetos etnográficos. En otras palabras, Bobo interpreta los accesos de llanto o comentarios como "estaba trastornada" o "se me erizaron los pelos" como indicios de actividad lectora en lugar de indicios de pasión. La lectura que resiste descansa en el distanciamiento (Bobo recurre a la noción brechtiana de "extrañamiento"). Pero, ¿no son las lágrimas, acaso, señal de proximidad y no de distancia? Análogamente, si una espectadora cuenta que una película "tocó cada una de sus fibras", ¿puede interpretarse esa declaración como ejemplo de que las espectadoras "tenían control de sus reacciones" (Bobo, 1995, pág. 88)? Sospecho que Bobo prefiere dedicarse a "las espectadoras empíricas que *físicamente* sacan entradas para ver una película" (*ibid.*, pág. 24) en lugar de habérselas con la espectadora de carne y hueso en cuanto persona sensible –y no necesariamente constructora de sentido– porque la fisiología socava la racionalidad del sujeto, requisito de una política de la lectura cuya premisa es la agencia. Es decir, se les da mucho espacio a las respuestas afectivas en las investigaciones que conciben a los lectores como constructores activos de significado pues no es fácil conciliar ninguna experiencia del *pathos* con la política activista según la programática de los estudios culturales.

LAS AUDIENCIAS EMPÍRICAS

Tal vez las ideas más profundas sobre este tema surjan de un libro de Janice Radway, *Reading Romance* ([1984], 1991). Al igual que Jacqueline Bobo, a Radway no le interesa el lector textual sino el empírico. Como ella también, atribuye agencia a los lectores y abreva en la tradición de los estudios culturales. Más importante aún, se muestra poco dispuesta a investigar el tema de las reacciones afectivas.

Interesada en el modo en que las lectoras usan los libros y lo que hacen con ellos, Radway se aleja de un análisis puramente textual para hacer un análisis del contexto, aproximándose así a los enfoques y los problemas de la historiografía de la lectura. El grupo que estudia pertenece a una comunidad del medio oeste de Estados Unidos, a la cual se refiere con el nombre ficticio de Smithton. Está integrado por mujeres que leen con avidez novelas sentimentales, actividad que,

según la autora, es "una forma de resistencia individual" (1991, pág. 12) contra el autosacrificio que les impone una cultura que da preeminencia a las necesidades de hijos y maridos por encima de las propias. Puesto que para cada una de estas lectoras comprar un libro significa comprar tiempo para sí misma, "la lectura de novelas sentimentales implica una actividad de oposición porque permite a las mujeres repudiar momentáneamente el papel social autonegador que se les adjudica" (*ibid.*, pág. 210). Por lo tanto, la lectura de esas novelas no es solamente una forma de escapismo sino "el derecho a huir" de las rutinas cotidianas. Paradójicamente, el tipo de historias que se inscriben en el género predilecto son escapistas porque compensan ciertas necesidades que quedan insatisfechas en la vida concreta de las mujeres, pero también refuerzan el papel que ellas cumplen en esa cultura al mismo tiempo que ayudan a comprenderlo. Según Radway, las novelas sentimentales no tienen la intención de inquietar a las lectoras cuestionando el papel de la mujer en la sociedad patriarcal. Cuando la lectora cierra el libro para volver a sus quehaceres diarios, debe "sentirse reconstituida y repuesta emocionalmente, debe sentir que es valiosa y estar convencida de su habilidad y capacidad para encarar los problemas que tiene que enfrentar" (*ibid.*, pág. 184). En este sentido, tanto el hecho de leer novelas sentimentales (haciéndose tiempo y dándose espacio para ellas mismas) como los propios libros que leen estas mujeres (en los cuales la heroína con quien se identifican es el centro de la atención y del afecto) tienen un "valor terapéutico" (*ibid.*, pág. 73) porque la lectura alimenta en ellas la esperanza y les proporciona "una sensación visceral de bienestar" (*ibid.*, pág. 12).

A diferencia de la lectora feminista que emprende con el texto una labor crítico-analítica, las mujeres de Smithton lo abordan como un vehículo hacia el "arrebato" (Radway, 1991, pág. 112), como algo que despierta pasión y compasión, y no como ocasión para el ejercicio del intelecto crítico. Esa actitud se hace evidente cuando Radway reseña el historial de lectura de estas mujeres. Descubre así que no les interesa la interpretación del texto, lo que el género significa y cómo lo hace: les interesa el sentido que la novela sentimental puede conferir a su propia vida (*ibid.*, pág. 86, 190). Sólo teniendo en cuenta la cantidad de novelas que consumen,[4] resulta evidente que la ficción

4. Según consigna Radway, algunas de estas mujeres llegaban a leer veinticinco novelas por semana (1991, pág. 60).

desempeña un papel fundamental en su vida y que, si no pudieran leer novelas románticas, la vida de estas mujeres se empobrecería en gran medida. En este sentido, las mujeres de Smithton son lectoras "crónicas" (*ibid.*, pág. 60) que manifiestan una "dependencia emocional con respecto a la ficción romántica" (*ibid.*, pág. 119). Por ejemplo, Dorothy Evans, que atiende una librería y es una de las entrevistadas fundamentales, llega a decir que "leer novelas sentimentales es un hábito que no difiere mucho de 'una adicción'" (*ibid.*, pág. 88). De hecho, en la primera edición del "Diario de lectura de Dorothy Evans" (abril de 1980), esa entrevistada escribe: "sé de muchas mujeres que necesitan leer para escapar, como yo misma lo he hecho durante años, y creo que es una buena terapia y mucho más barata que los tranquilizantes, el alcohol o las series de televisión" (citado en *ibid.*, pág. 52). Estas declaraciones sugieren que la lectura las ayudaba a afrontar la vida cotidiana y también implica que las novelas sentimentales son un sustituto eficaz de las drogas, o que ellas mismas son drogas.[5] Si bien la relación de estas mujeres con la ficción evoca la enorme cantidad de tratados escritos a fines del siglo XVIII o durante el siglo XIX que consideraban la lectura una adicción –como dijimos en los capítulos 3 y 4–, Radway parece reacia a seguir esa línea de argumentación porque podría inscribirse en la crítica de los efectos y afectos que expusimos en el capítulo 5 y que todo su proyecto procura desmentir. Es decir, la tradición crítica interesada en los efectos y afectos, que concibe la literatura como una "unidad de fuerza" que se ejerce sobre el lector (Tompkins, 1980, pág. 204), se opone radicalmente a la tesis de Radway de que en la relación de las mujeres de Smithton con la ficción hay resistencia y que, por lo tanto, debe entenderse como un proceder de oposición política. En este aspecto también, la negativa de Radway a pensar que la lectura puede ser algo más que una forma de resistencia recuerda el enfoque de Jacqueline Bobo.

Radway deja en claro que la interpretación no es una preocupación importante para sus entrevistadas, y su afirmación recuerda lo que dice Tompkins acerca de que no siempre los textos se interpretaron en busca de su sentido (1980, pág. 205). Sin embargo, Radway no

5. Preocupado por el agotamiento físico y mental de su paciente, el médico de Dorothy Evans le aconsejó buscar una actividad placentera que le permitiera relajarse (Radway, 1991, pág. 51).

presta debida atención en este caso[6] a todo lo que implica este comentario de Dorothy Evans: "me parece que mi cuerpo está en el cuarto, pero el resto de mí no está ahí (cuando leo)" (citado en Radway, 1991, pág. 87). Y no le presta atención porque esa declaración indica que los textos tienen efectos sobre los lectores, actúan sobre ellos, y no que los lectores son los agentes, los que hacen cosas con los textos. Esa ceguera se pone aún más de manifiesto con el desconcierto de Radway ante la interpretación que Dorothy le da a una de sus preguntas: "En la actualidad, ¿qué hacen mejor las novelas sentimentales que otras novelas?" y comenta así la respuesta:

> Para mi sorpresa, Dot entendió mi pregunta sobre "hacer" en el sentido transitivo, como una pregunta sobre los *efectos* de las novelas sentimentales sobre los lectores. En esa etapa de nuestras conversaciones, me fue difícil interpretar su larga y desconcertante respuesta (*ibid.*, pág. 87; las bastardillas son del original).

La dificultad de Radway se origina en el deseo de que la lectura implique un *acto* de "participación" (*ibid.*, pág. 91), deseo propio de ciertas políticas sexuales y textuales, pues para ellas la falta de participación implica que la inter*actividad* desaparece y que hay, por lo tanto, pasividad en el lector. Cuando Dorothy Evans se explaya sobre su extática experiencia de lectura y habla de los hombres que miran televisión señalando que "siempre tienen conciencia de dónde están" pero que "una mujer sumergida en un libro, no la tiene", Radway interpreta ese comentario como índice de la participación de la lectora (*ibid.*, pág. 91). Me parece que sumergirse en un libro no tiene tanto que ver con la participación –que supone conciencia– sino con desprenderse de las facultades críticas, con un olvido transitorio del yo. Esta es la diferencia crucial entre mi argumentación en este libro y la de los críticos inscriptos en la corriente clásica de los estudios culturales. Vale la pena extenderse sobre este tema.

Uno de los grandes méritos de Radway es que su etnografía de la lectura permite "discriminar *analíticamente* entre el significado del acto [de leer] y el significado del texto leído" (1991, pág. 210). La autora no se dedica al proceso textual sino al "proceso social" de

6. Como veremos luego, modificó su posición en una obra posterior, *A Feeling for Books* (1997).

leer, es decir, "a lo que la gente hace con textos y objetos más que a los textos y objetos mismos" (1986, pág. 26). Al mostrar cómo el público usa los textos y demostrar también que lo hace para sus propios fines, su enfoque se acerca a conclusiones de los estudios culturales. Siguiendo una tradición iniciada por Richard Hoggart y Raymond Williams, argumenta que los textos –en especial los vinculados a la cultura de masas– no "determinan cómo han de ser usados" y que los lectores "a menudo transforman [la cultura de masas] en algo que pueden utilizar" (*ibid.*). Este ejemplo de agencia de los lectores implica que "aparentemente, los consumidores de la cultura de masas no son tan pasivos ni tan aquiescentes como sostenía la teoría tradicional" (*ibid.*, pág. 27): de hecho, el mismo argumento de Bobo. Al hablar de teoría tradicional, Radway se refiere a la expuesta por la Escuela de Francfort en las décadas de 1930 y 1940: frente al auge del fascismo, los filósofos de esa escuela sostenían que la industria cultural "aletarga y arrastra a los consumidores a un estado de sopor e indolencia que los hace receptores pasivos de la propaganda ideológica de otros" (*ibid.*, pág. 10). Por el contrario, en las páginas de este libro yo he tratado de mostrar algo que los críticos contemporáneos –en especial, los que están comprometidos con alguna forma de crítica política– se resisten a admitir: que los textos también actúan sobre los lectores, los afectan físicamente. En oposición a la Escuela de Francfort (véase el capítulo 5), pero también a otras corrientes influidas por los estudios culturales, he procurado mostrar toda una historia de la lectura en la cual las pasiones *movilizan* la respuesta de los lectores. Es un error suponer, que si las pasiones actúan sobre los lectores, estos son necesariamente pasivos; las pasiones *movilizan* respuestas en el cuerpo. Precisamente, olvidamos este hecho cuando concebimos la lectura exclusivamente como una actividad mental (sea ésta la interpretación o la resistencia), a costa de no verla como algo que induce respuestas corporales. Una vez más, nos hallamos frente a la dicotomía entre lectura activa y pasiva (véase el capítulo 3).

CONSUMIDORES ACTIVOS

En los últimos años –no sólo desde un punto de vista feminista ni en el campo de los estudios literarios sino en disciplinas más nuevas como los estudios sobre cine y los culturales–, se han publicado abun-

dantes trabajos sobre la aparente pasividad del consumidor, cuyo ejemplo por excelencia es la mujer. Por un lado, estos proyectos tuvieron como consecuencia el derrumbe de la imagen de la mujer pasiva en la ficción; por el otro, han socavado la noción de lector o espectador pasivo. Pese a las diferencias, las feministas que se dedican a los estudios literarios (Fetterley), o las que se inscriben en los estudios culturales (Hall, Bobo, Radway), los estudios sobre los medios (Brunsdon) o sobre el cine (Stacey), han intentado todas sortear el problema del consumo pasivo/activo. Todas estas autoras comparten el mismo compromiso político: no consideran que los lectores, los espectadores y las audiencias de televisión sean tontos pasivos sino sujetos activos capaces de ofrecer resistencia a las interpretaciones dominantes o predilectas de un texto determinado, o bien, como dice Radway, que son capaces de resistirse a la cultura dominante leyendo. En términos algo diferentes, se puede decir que al postular de una manera u otra un lector/espectador activo –ya sea una entidad textual, ya sea una persona concreta–, este tipo de crítica procura destruir la idea de que el texto se adueña de los lectores, que la película domina a los espectadores y que la ideología subyuga a los sujetos. Sin excepción, intentan atribuir poder al lector o al espectador, y también al crítico, procuran transformar esa figura servil en dueña y señora. Jackie Stacey lo expresa de este modo:

> En los estudios culturales hay dos tendencias de importancia a este respecto: en primer lugar, hubo una vigorosa tradición de investigación sobre los grupos "que no tenían representación" [...] al comienzo, en función de la clase y más tarde en función de la etnicidad y el género. En segundo lugar, y tal vez en consecuencia, los estudios culturales han entendido durante largo tiempo la cultura popular en términos de consumo. Además, su vinculación con la política radical de resistencia de las décadas de 1970 y 1980, sumada a la influencia del modelo gramsciano del poder –que ponía el acento en la negociación y la lucha más que en una dominación triunfante–, puede haber determinado una particular inclinación por estudiar cómo construyen significado los consumidores, en lugar de los productores (1994, pág. 35).

Por lo tanto, una política de la lectura debe demostrar que el lector se ha emancipado: que no se trata ya de una figura complaciente y pasiva sino de alguien activo que resiste. El lector, el espectador o el crítico comprometidos políticamente deben transformarse en agentes del cambio.

Puesto que la política no es parte del mundo de la naturaleza sino de la cultura, es necesario oponerse a las pasiones ingobernables y cultivar las normas de la razón.[7] Discriminar la razón de la pasión –la primera, inscripta en la cultura, y la segunda, en la naturaleza– implica establecer un dualismo no reconocido entre el espíritu y el cuerpo. Precisamente por esta razón, Radway se niega, como dijimos al final del capítulo 3, a "etiquetar [la lectura] como proceso biológico de ingestión" (1986, pág. 10), como lo hacen los estudios que sostienen que los textos pueden transmutar químicamente a los lectores. Su tesis sobre una lectora activa que resiste va acompañada de una concepción que da preeminencia al espíritu sobre el cuerpo, pues la lectora complaciente y pasiva presumiblemente se dejaría arrastrar por las pasiones. No obstante, los resultados que consigna en *Reading the Romance* indican que, para las mujeres de Smithton, leer implica procurarse "una sensación visceral de bienestar" (*ibid.*, pág. 12). Aunque Radway admite que la lectura tiene un efecto terapéutico sobre estas mujeres, sostener que puede ser el opio de ese grupo de lectoras se acerca demasiado a la crítica que hizo la Escuela de Francfort sobre la cultura de masas. En su intento por recuperar no sólo la cultura popular sino, además, cierto sentido de la agencia en el público masivo, Radway debe rechazar el aparente elitismo implícito en los argumentos de la Escuela de Francfort, sea con respecto a una determinada clase de lectores considerados maleables, sea con respecto a una determinada clase de textos que no serían merecedores de estudio.

Lo que llama la atención en los enfoques expuestos hasta ahora es que todos lidian con la noción de un público que resiste, y que hacen de esa resistencia un tema cuando se trata de lectores/espectadores *textuales* y también cuando se trata de lectores/espectadores *reales*. Mientras que los enfoques textuales como el de Fetterley sostenían la necesidad de un lector que resista para que la política feminista cambie las cosas, en los estudios etnográficos como los de Radway y Bobo, se supone desde el comienzo que hay resistencia, a fin de mostrar que el público no está integrado por meras "personas cándidas y pasivas que se dejan engañar por una ideología insidiosa".[8] Parecería

7. Lynne Pearce se pronuncia de manera similar: "Los lectores no pueden reunir la emoción y la política porque forman parte de dos sistemas o modelos distintos de lectura" (1997, pág. 23).

8. Cito las palabras de Sara Mills con referencia a la investigación de

que el lector (o el espectador) ideal es alguien que debe resistir o que resiste (ya sea que la resistencia adopte la forma de crítica o de apropiación).[9] El hecho de que se suponga la existencia de un lector ideal es problemático en sí, sobre todo en el caso de los estudios etnográficos, porque parecería indicar que hay una teoría instaurada antes de que se inicie la investigación etnográfica, en lugar de que la teoría surja del quehacer del etnógrafo. Jackie Stacey ha matizado la relación entre actividad y resistencia en su estudio sobre los recuerdos que tienen los espectadores de las estrellas de Hollywood, diciendo que "la actividad implica necesariamente resistencia, dado que es lo opuesto a la pasividad, que supone connivencia" (1994, pág. 46), pero su posición revela, sin embargo, que para los críticos culturales contemporáneos la actividad, interactividad o participación del público es sumamente importante aunque no se atenga al modelo de la resistencia. Como bien dice esta autora, aun cuando el espectador se hiciera cómplice de la insidiosa ideología de un texto "conservador en lo político o patriarcal", ese hecho no indica de manera alguna que sea necesariamente pasivo, pues "en sí misma y por sí misma, la actividad no es una forma de resistencia: las mujeres pueden ser espectadoras activas en el sentido de que confieren valor *activamente* a ideologías opresivas" (*ibid.*, pág. 47). De modo que, aunque no ofrezcan resistencia, los espectadores tampoco son cándidos. Por consiguiente, para la política cultural, la cuestión de la resistencia o la connivencia es secundaria con respecto a qué o a quién se le atribuye la agencia.

Los enfoques etnográficos –en nuestro caso el de Stacey– que en muchos aspectos han sustituido a los enfoques textuales, pueden entenderse en el contexto de las investigaciones sobre el cine como una rectificación de las teorías proclamadas en la revista *Screen*, cuyo

---

Tania Modleski sobre las novelas sentimentales populares. Mills observa con respecto al argumento de Modleski en *Loving with a Vengeance* (1982), que "las mujeres que leen novelas del tipo de las editadas por Mills and Boon son activas e inquisitivas: lejos de consumir simplemente la ficción que les presenta el texto, a menudo lo utilizan para cuestionar su propia identidad y sus relaciones o para desarrollarlas" (1994, pág. 13).

9. Judith Mayne plantea una cuestión similar con respecto a los enfoques etnográficos y el supuesto del lector ideal: que impiden "saber a ciencia cierta qué parte de la reacción [de las mujeres concretas] es una representación desplazada de la reacción del crítico" (1993, pág. 84).

ejemplo por excelencia es la posición de Laura Mulvey. La cuestión radica en mostrar que los integrantes del público no son receptores pasivos de significados y que su relación con los textos mediáticos implica un proceso activo de negociación, de suerte que los críticos pueden situar las distintas respuestas en los sujetos en lugar de los textos. Perdura, sin embargo, una diferencia primordial entre la lectora *feminista* –o la crítica profesional– que se resiste a la ideología dominante y forma a la lectora *pasiva* para que se transforme en lectora feminista *activa*, y el público *femenino* concreto al que se supone activo desde el principio. En los discursos que esbocé anteriormente, se supone, o bien que la lectora es pasiva y que el feminismo debe movilizarla para que sea activa (Fetterley), o bien que cometemos un error si suponemos que las lectoras son pasivas (Boardman, Bobo, Radway, Stacey). Aunque la noción de un público activo fue un golpe contra los que ponían el acento en una peligrosa dependencia de los libros y otros medios –supuesto que anima todavía, por ejemplo, a los comités de censura–, la cuestión de la agencia sigue sin resolverse.

En los estudios sobre la literatura, la cultura y el cine, la agencia es el cimiento para adquirir poder, como lo fue también para la crítica de la recepción (véase el capítulo 6) en la medida en que los críticos inscriptos en aquella corriente desplazaron las relaciones de poder existentes entre el autor, el texto y lector centrándolas en el lector como productor de sentido y dejando de lado la idea de que el autor, o el texto, eran la exclusiva fuente del significado. El origen de los problemas en este caso es la noción de placer, puesto que los placeres que una mujer puede obtener leyendo un texto androcéntrico, abandonándose a él, deben transformarse en un acto crítico. Así, la lectura debe convertirse en un acto de "extrañamiento" (Bobo, 1988, pág. 96) o en un acto de "desapego apasionado" (Mulvey, 1975, pág. 18), estrategias que exigen que la lectora ponga distancia entre ella misma y el texto. Tal ejercicio creador de conciencia es vital para una política de la lectura porque indica a la mujer que lee cuáles son las preocupaciones de la lectora feminista. Radway resume en los siguientes términos las permanentes declaraciones de las mujeres de Smithton de que "ellas *son* valiosas, que *tienen* derecho a disfrutar de lo que les place, que *no* son bobas, que sus preocupaciones *no son* tontas ni frívolas:

> [...] parece evidente que estas proclamas indignadas surgen de fastidiosos y persistentes sentimientos de ineptitud y falta de valoración, producto a

> su vez de la subordinación y dominación sistemáticas. Si pudiéramos conseguir que las autoras y lectoras de novelas sentimentales lo reconocieran, sería posible transformar sus anhelos utópicos en una agitación concreta a favor del cambio social. En ese caso, lo que ahora es una mera crítica cultural tácita podría convertirse en una política cultural más acabada, incluso en resistencia y oposición social activas (1986, págs. 25-6).

Tengo la impresión de que ese "desapego apasionado" destruiría el placer que encuentran estas mujeres en las novelas sentimentales,[10] aunque "hay otros placeres posibles", desde luego. Como dice Tania Modleski, "hay placer en el análisis mismo" (1988, pág. 27). Para esta lectora feminista, entonces, el placer confirma la agencia y se trata de un *placer negativo* en la medida en que surge de un distanciamiento del texto, imprescindible para advertir sus trampas ideológicas sin caer en ellas. Para decirlo de otra manera, en el placer que ella describe, la negación es un negarse a todo lo sensible o afectivo para mantener la mente alerta a otras posibilidades que exceden tan amenas trampas.

LECTURA SIN PRETENSIONES INTELECTUALES, LECTURA MEDIANAMENTE LETRADA Y LECTURA CULTA

Entendida así, la resistencia es una resistencia al *pathos*, es decir, una negativa a sucumbir *pasivamente*, tal vez a someterse a lo que uno lee. En tal caso, la lectura es el placer negativo de autoafirmarse y controlarse, que implica, sin duda, dominio de uno mismo y, en muchos aspectos, dominio del texto. Esta concepción está vinculada a una estética kantiana que Bertolt Brecht transformó de modalidad de recepción en un modo de producción literaria (capítulo 4). De suerte que, a fin de evitar la adhesión apasionada desde el principio, Brecht repudió el realismo y procuró instaurar un tipo de arte que impedía el abandono del espectador. Análogamente, Mulvey expone una estética kantiana de "desapego apasionado" como instrumento para contra-

10. Es necesario consignar que Mulvey llega a una conclusión similar cuando escribe que el "desapego apasionado" anularía sin duda la satisfacción y el placer que proporcionan las películas de Hollywood, aunque esa circunstancia no debería causar "más que un pesar sentimental" (1975, pág. 18).

rrestar la mirada masculina, y también aboga por una estética modernista brechtiana, es decir, por un nuevo cine que –a diferencia del realismo clásico de Hollywood– repudia la identificación y aumenta la distancia crítica. La política implícita en esta posición fue analizada por el sociólogo Pierre Bourdieu en su libro *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (1984). Esta tesis esclarece la diferencia entre la política de la forma (según la practicaron Brecht y Mulvey) y la política del contenido (según la practica el realista), divergencia que lleva el sello de la diferencia social, podría decir Bourdieu. Por lo tanto, el sociólogo francés distingue una "estética pura" o "elevada" (1984, pág. 5) –que se fundamenta en un placer distante y desinteresado en el arte, que él vincula con la tradición que parte de Kant y llega a Brecht– y una "estética popular" (*ibid.*, pág. 4), que se basa en el "goce 'vulgar'" y que se asocia más fácilmente con un auténtico realismo[11] que con un modernismo elevado. Esa distinción tiene un fundamento de clase porque la estética pura corresponde a un arte "exigente" o "*difficile*" (*ibid.*, pág. 486) que expresa el gusto de la elite cultural, mientras que el rótulo de estética popular se aplica a las formas "fáciles" de entretenimiento, que abarcan lo que gratifica el gusto del "pueblo" (*ibid.*, pág. 5). Para Bourdieu, y esto es fundamental en su exposición, la "teoría intelectualista típica" (*ibid.*, pág. 3) otorga menos valor al "gusto de los sentidos" que al "gusto de la reflexión" y así propugna una división jerárquica entre el "placer fácil, placer que se reduce a halagar los sentidos, y el placer puro, placer destilado del placer" (*ibid.*, pág. 6).

Lo irónico del caso es que el análisis de Bourdieu sugiere que los críticos que descartan la importancia de los placeres sensuales y elogian los placeres analíticos coinciden con los gustos de la elite cultu-

11. Como los auténticos realistas sostienen que el lector busca una comunión con el texto y con el autor que está detrás de él, rechazan una estética de desinterés. Sara Mills (1996) nos ha dado la mejor explicación del "realismo auténtico" en cuanto enfoque crítico pero rotundamente antiteórico. Los realistas auténticos hacen hincapié en la naturaleza experiencial de la literatura. Para ellos, la literatura debe ser placentera y transformadora; de manera ideal, debería ser capaz de ayudar a los lectores a enfrentar la vida, incluso a "cambiar su vida". Se da preferencia a la tradición realista porque se siente que el énfasis modernista en la textualidad y la forma distrae del contenido.

ral. En la medida en que reclaman un análisis desapasionado, exigen a sus lectores que apliquen a la cultura popular una estética burguesa en lugar de una estética popular, aun cuando aboguen por las formas de la cultura popular, como lo hace Janice Radway en *Reading the Romance*. Este dilema subraya la vinculación entre la lectura y la clase, pero también la que existe entre la diferencia social y la sexual. Cuando Anne G. Berggren pregunta por qué la academia, que censura las reacciones emocionales, no aprueba los hábitos de lectura adictivos y afectivos de su juventud, hábitos de inmersión que ella compara con los hábitos históricos de lectura, su observación marca la diferencia entre la lectura "medianamente letrada" y la "lectura culta" (2004, págs. 166-7). También plantea un tema muy caro al corazón de muchas feministas: que no es posible analizar los modos en que el género impregna la lectura sin analizar las maneras en que "la lectura se construye socialmente" (Long, 1992, pág. 192). Decir que la lectura es afectiva es una aseveración teñida por el género porque, según la historia, la mujer muestra más signos de "afectibilidad".[12] También es una afirmación "construida socialmente" porque –si adoptamos el análisis de Bourdieu– leer afectivamente es leer conforme a una tradición estética popular y, por ende, sin atenerse a las reglas de la academia. En un nivel metafórico se ha vinculado sistemáticamente la cultura de masas a la femineidad, asimilando la capacidad de reproducción industrial a la biológica,[13] pero en el ámbito social, el acceso de la mujer a la educación, en especial a la academia, es un acontecimiento relativamente reciente.

En la esfera institucional, no sería inexacto decir que las normas literarias rechazan la lectura afectiva, así como fruncen el ceño ante las obras que procuran suscitar afectos. Janice Radway observa que "en nuestra sociedad, quienes enseñan a leer y controlan el acceso a la lectura tienen una actitud especialmente adusta ante los libros que sólo se proponen producir risa, lágrimas, estremecimientos o excitación sexual" (1997, pág. 44). A diferencia del "lector en general",[14]

12. Expresión utilizada por Havelock Ellis (1894) para explicar la diferencia sexual (*cf.* Flint, 1993, pág. 65).

13. En Radway (1997, pág. 209) se dilucida esta cuestión. Véase también la tesis de Andreas Huyssen sobre el mismo tema (1986, pág. 191).

14. Como explica Radway, el "lector en general" es un lector serio que lee habitualmente y que debe diferenciarse del "lector común", que es un

que participa del placer de los sentidos, el lector académico es un profesional, cuyos hábitos de lectura deben ser distantes e inconmovibles, hábitos históricamente asociados con el lector varón. Según Elizabeth Long, "los miembros de la academia no suelen tener en cuenta la diversidad de las prácticas de lectura porque suponen que todos leen (o deberían leer) como nosotros lo hacemos profesionalmente, dando preeminencia a las modalidades cognitivas, ideativas y analíticas de lectura" (1992, pág. 192). Esa preferencia por lo cognitivo en detrimento de lo afectivo ha acicateado a muchas feministas a estudiar la exclusión de lo afectivo en el discurso académico. Por tanto, para Long, reconocer que la lectura "se construye socialmente" implica reconocer que los "procesos colectivos e institucionales forman los hábitos de lectura porque definen desde una posición de autoridad qué vale la pena leer y cómo leerlo" (*ibid.*). Podríamos agregar que en el panorama crítico contemporáneo esa construcción social incluye los modelos de qué leer y cómo leer en calidad de feminista.

Las formas de leer en las instituciones de enseñanza difieren muy claramente de las que se practican fuera de ellas, situación que no tiene tanto que ver con el gusto literario como con los "diversos grados de instrucción", como dice Janice Radway. En otras palabras, distintos individuos aprecian los libros de manera diferente "porque llegan a ellos con una formación diferente, con distintos gustos y distintas necesidades" (1997, pág. 6). En un libro reciente, *A Feeling for Books* (1997) –que rectifica en muchos aspectos la posición que había adoptado en *Reading the Romance* (publicado por primera vez en 1984)–, Radway pone en primer plano, precisamente, lo que había quedado implícito, minimizado incluso, en su exposición sobre las mujeres de Smithton: el placer que acompaña a la lectura afectiva. Este nuevo libro describe pormenorizadamente cómo se seleccionan en el Club del Libro del Mes los títulos destinados a los suscriptores, cuyo gusto "medianamente letrado" procuran satisfacer, pero también moldear. Una y otra vez, la autora descubre que los encargados de la selección –como los suscriptores– no conciben la lectura únicamente como una "oportunidad para la interpretación" (Tompkins, 1980, pág. 206) sino también como una "ocasión para sentir" (Radway, 1997, pág. 43). Para Radway fue casi una "revelación" –y también una liberación de

"lector ocasional" cuyas lecturas "son azarosas" (1997, págs. 103-4; véanse también págs. 10, 91-2, 112).

la camisa de fuerza académica– que los responsables de elegir los títulos comentaran su "pasión por los libros" en términos fisicalistas: decían, por ejemplo, que los "devoraban", que la lectura "les aceleraba el pulso" y les producía "un hormigueo de excitación" (*ibid.*, pág. 44). Uno de los criterios que aplicaban para elegir un título entre los miles que había en el mercado, era que el libro pudiera apasionar al lector y "transportarlo" (*ibid.*, pág. 72). Lo que más impresionó a Radway en este caso fue que en esa selección jamás se perdía de vista una modalidad de lectura que entraña a la vez "sensatez y sensibilidad, afectos y cognición [...], que compromete al cuerpo y a la mente" (*ibid.*, pág. 117). Veamos cómo lo describe la autora.

> Los encargados de seleccionar los títulos en el Club del Libro del Mes luchaban por desembarazarse de las categorías familiares que suelen separar burdamente el entretenimiento de la instrucción y el placer sensual del intelectual. [...]. Se diferenciaban por igual de los lectores estrechamente ligados al cuerpo irreflexivo –poco dispuestos al trabajo intelectual– y de los que se gratifican con la racionalidad y la contemplación a tal extremo que niegan los reclamos sentimentales del corazón y las exigencias sensuales de lo corporal. Se colocaban en la situación de quienes prestan servicio en un espacio *intermedio*: entre quienes anhelan sensaciones sin sombras de reflexión y los otros, cuyo capital intelectual los lleva a desdeñar a cualquiera que sea incapaz de entender cada palabra que dicen (*ibid.*, págs. 113-4).

Esta descripción sugiere que los responsables del Club del Libro del Mes se atenían a la máxima clásica –*docere, delectare, movere*– y no habían prescindido del tercer elemento, *movere*, casi totalmente soslayado en el discurso académico. En la institución literaria de nuestros días no se consideran pertinentes las reacciones corporales a la lectura, pese a que el objetivo de conmover (*movere*) tiene una larga historia como categoría estética de la crítica. Recordemos que en la tradición retórica clásica, se elogiaban las obras de arte –y por lo tanto se consideraba que merecían atención– precisamente porque afectaban a los espectadores (véase el capítulo 5). De modo que el "gusto de los sentidos" no estuvo siempre vinculado a lo que Bourdieu llama "placer fácil" o "vulgar" (1984, págs. 6, 486). Muy al contrario: puesto que los intentos por formular las leyes de transmisión de las pasiones formaron parte de las principales preocupaciones intelectuales desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII, se deduce que los sentidos se consideraban elementos medulares para determinar los

criterios del gusto. Si bien el análisis de Bourdieu sobre la división de los gustos según una estratificación social se puede aplicar a la tradición posterior a Kant, que relega el "gusto de los sentidos" a la estética popular, no es aplicable a la tradición retórica. Bourdieu no tiene en cuenta que en la historia, "el gusto de los sentidos" no fue una forma de disfrute popular sino de placer refinado.[15] En este sentido, los responsables del Club del Libro del Mes seguían una concepción canónica de la estética, acorde con el patrón prekantiano, y la aplicaban a la literatura destinada a un mercado medianamente letrado. Al comentar el proceso de selección de los libros, uno de los integrantes del equipo manifestó: "Lo que pretendo es que un libro me arrastre", mientras que otro declaró: "para algunos, se supone que [la literatura] debe Instruir y Deleitar" (Lucie Prinz, Joe Savago, citados en Radway, 1997, págs. 117, 31).

Lo mismo recuerda Radway de su experiencia juvenil con la lectura: que la ficción es capaz de conmover, deleitar y enseñar. Su fascinación por el Club del Libro se debe a que su propia historia como lectora coincide con esa concepción de la lectura. Como Berggren en algún sentido, Radway percibe una escisión en su interior: entre la forma en que solía leer y su actitud posterior, producto de su formación académica (*cf.* Radway, 1997, págs. 12, 120). Lynne Pearce hace hincapié también en una escisión similar, aunque la expresa en función de la división interna que sobreviene cuando la feminista con formación académica tropieza con su otro yo, ese que desea abandonarse al texto. En *Feminism and the Politics of Reading* (1997), esta autora procura salvar la discordia entre leer para obtener placer cognitivo y hacerlo por el placer emotivo, discrepancia que acosa al lector profesionalizado, atrapado como está entre la voluntad de interpretar y la inclinación por el *ravissement*. Más específicamente, Pearce "estudia la política de la lectora feminista consciente y la política que sobreviene cuando el feminismo no está 'de servicio'" (1997, pág. 3). ¿Cómo pueden las lectoras "reaccionar ante un texto como feministas

15. No quiero decir que la distinción entre una estética "elevada" y otra "inferior" se pueda aplicar a la tradición retórica pues la polarización entre el arte y el entretenimiento comercial fue producto de la industrialización, que dio origen a un mercado literario. No obstante, sostengo que "el gusto de los sentidos" perteneció antes a la esfera de los placeres elevados, hecho que Bourdieu pasa por alto.

y, al mismo tiempo, advertir su propia entrega?" (*ibid.*, pág. 23). El resultado es la "incomodidad", pero también la confusión. La lectora no es coherente ni fiable; a veces aplica los métodos analíticos que aprendió durante su formación como feminista, otras veces se deja seducir por el otro textual. En este sentido, la relación de la lectora con el texto tiene "la estructura de la novela sentimental" (*ibid.*, pág. 184); se enamora del texto, se desenamora: apasionada, celosa, amorosa, abnegada, la lectora es y no es ella misma.

El pasaje desde el libro de Radway, *Reading the Romance*, hasta esta concepción de la "lectura como novela sentimental" (1997, pág. 20) indica que las críticas feministas han intentado impugnar la *adhesión apasionada* postulando la existencia de una lectora que se resiste –que entabla con el texto una relación de *desapego apasionado*– o han procurado superar esa adhesión recuperando la lectura afectiva para el feminismo, incluso apropiándose de ella. Y lo han hecho a pesar de las connotaciones negativas que la academia atribuye a la lectura afectiva y a pesar de sus asociaciones negativas con la mujer que interpreta como configuración histórica. Lo que llama la atención en muchas exposiciones que hacen una evaluación positiva de la lectura afectiva es que también ponen el acento en la índole "transformadora" de la lectura, de suerte que, de hecho, hacen confluir una crítica de los efectos con una crítica del afecto.

Un ejemplo de esta estrategia es el estudio de Rona Kaufman sobre el *TV Book Club** de Oprah Winfrey. Cuando las participantes del club se encuentran con Toni Morrison después de esforzarse por leer su novela *Paraíso*** (1998), la entrevista revela el abismo que separa la lectura como labor analítica de la lectura "afectiva" y "transformadora" (Kaufman 2004, pág. 241). Como en el club se da mucho valor a los libros que pueden transformar nuestra vida –lo que Winfrey promueve–, las participantes sentían que la novela las había defraudado porque ponía el acento en "lo cognitivo por encima de lo emotivo" (*ibid.*, pág. 245). He aquí las palabras textuales de una de ellas: "Realmente quería leer un libro que me gustara y aprender ahí algo sobre la vida, y cuando me puse a leerlo, era tan confuso. Dudo del valor de un libro que es difícil de entender, y lo dejé" (citado en

* Famoso programa de televisión de Estados Unidos en el que, entre otras cosas, se comentan y recomiendan libros [n. de t.].

** Trad. cast.: Toni Morrison, *Paraíso*, Barcelona, Ediciones B, 1998.

ibid., pág. 244). Para Kaufman, este comentario pone de manifiesto la escisión entre el estilo de lectura académico y el que no lo es. Aunque es consciente de que la academia proporciona al lector herramientas críticas útiles que "tienen en cuenta la capacidad de actuar para superar situaciones y construir la propia experiencia en el mundo" (*ibid.*, pág. 250), Kaufman señala, sin embargo, el peligro de desconocer que la lectura académica es sólo una posibilidad entre muchas otras.

De todos modos, hay un peligro que Kaufman ni siquiera comienza a encarar (y lo mismo puede decirse de Berggren): el hecho de vincular lo afectivo con la identificación empática del lector con un personaje literario tiende a dar preeminencia a las obras realistas sobre las modernistas, es decir, a obras de ficción que ponen el acento en el contenido más que en la forma. La dificultad que presentaba la novela de Morrison a las participantes del club es un ejemplo de esa situación, así como los comentarios negativos que expresaron reiteradamente los representantes del Club del Libro del Mes (*cf.* Radway, 1997, págs. 279, 288-94). La suposición subyacente es que la literatura afecta a los lectores sólo si les permite reconocerse en la vida ficticia de los personajes. En otras palabras, según esta concepción, leer no tiene que ver con mantener distancia con respecto al texto, es lo opuesto del *desinterés*: hay un placer *interesado*, incluso *egoísta*, en la lectura de ficción. No obstante, si no es posible disociar el afecto de la identificación, y si *Paraíso* impedía que las integrantes del club de Oprah Winfrey reaccionaran afectivamente porque la novela era "difícil de *entender*" (las bastardillas me pertenecen), se infiere que la respuesta afectiva estuvo ausente no porque la cognición inhibiera el afecto (argumento que Radway esgrime con respecto su propios hábitos de lectura antes y después de ingresar en la academia) sino porque no entender equivale a no poder sentir el afecto. Según esta lógica, lo afectivo sería algo posterior a lo cognitivo en lugar de ser esa respuesta previa que la academia imputa a los lectores, como Kaufman, Berggren y Radway tratan de demostrar por todos lo medios. Se plantean así varios interrogantes: ¿es necesario entender para sentirse afectado? ¿Acaso la legibilidad es una condición necesaria para experimentar eso que Radway llama "los goces afectivos del arrobamiento"? (1997, pág. 72).

LA LECTURA ENCARNADA

Para la feminista francesa Héléne Cixous, la reivindicación del placer y los afectos es de vital importancia en nuestra relación con la literatura y el arte. Sin embargo, el placer de leer que ella describe no se limita al realismo, género predilecto de estos clubes,[16] como dejan en claro los estudios de Kaufman y de Radway: incluye también al modernismo y los procedimientos de vanguardia. Cixous tampoco defiende la cultura popular, más bien la podríamos calificar de teórica "con afanes intelectuales" según la denominación de Bourdieu. Cuando se refiere a los hábitos de lectura de sus alumnos y a los suyos propios, no encara el tema como lo haría un etnógrafo ni se expresa como la mayoría de los teóricos. Cixous escribe teoría como lo haría una novelista. Aunque en *Reading with Clarice Lispector* sostiene que "hay miles de relaciones posibles con un texto" (1990, pág. 3) –entre ellas las del crítico que estudia su "construcción, sus técnicas y su textura"–, la lectora es quien se entrega a un texto que atrapa su atención. En contraposición a la lectora que resiste, Cixous imagina una "relación que no es de defensa *ni de resistencia*" entre el texto y la lectora, de suerte que "nos dejamos llevar por el texto" (*ibid.*; las bastardillas me pertenecen). Hay en estas frases un eco del rapto de Longinus, que transporta al lector a un reino nuevo de experiencias apasionadas: el carácter sublime del "alimento poético" que "sentimos cuando leemos con pasión" (*ibid.*, pág. 137). En lugar de lograr una distancia intelectual con respecto al texto, la lectora de Cixous busca un contacto íntimo con él. Para describir su propia modalidad de lectura, así como la que adopta en los seminarios que dicta, Cixous dice:

> Trabajamos muy cerca del texto, tan próximos al cuerpo del texto como sea posible; hacemos un trabajo fónico escuchando el texto, pero también gráfico y tipográfico.
>
> A veces presto atención al diseño, la geografía del texto, como si fuera un mapa que encarna el mundo. Miro sus piernas, sus muslos, su vien-

16. Tal vez el mejor resumen de esta predilección por la ficción realista sea el de Elizabeth Long, quien dice que "los grupos de lectura [...] conservan cierta 'inocencia' humanista acerca del significado y son profundamente fieles a las convenciones del realismo" (1986, pág. 604).

> tre, y también sus árboles y sus ríos: un inmenso cosmos humano y terreno. Me gusta trabajar como las hormigas, arrastrándome a lo largo del texto y examinando los detalles, pero también me gusta contemplarlo como un pájaro que lo sobrevuela [...] (1988, pág. 148).

Este fragmento transmite una impresión de placer sensual en la lectura. En otras obras suyas, Cixous también rinde tributo a la calidad física del proceso de lectura, como cuando presta atención a los ritmos de una obra, o a su "pulso" musical, que nos afecta cuando leemos. Para ella, la música es el paradigma de lo somático, y no de lo ideal, como lo fue para los románticos.

> [...] lo que queda de la música en la escritura –que también está presente en la música propiamente dicha– es la escansión, que ejerce influencia asimismo sobre el cuerpo del lector. Los textos que más me conmueven, al extremo de estremecerme o hacerme reír, son los que no reprimen su estructura musical [...] (Cixous y Calle-Gruber, 1997, pág. 64).

Al recuperar el vínculo entre los sentidos y la recepción del arte haciendo hincapié en la "relación corporal entre el lector y el texto" (Cixous, 1988, pág. 148), esta autora tiende un puente hacia la tradición estética de Longinus y pone entre paréntesis, precisamente, lo que intentaban trascender los ideales de la Ilustración.

La tradición ilustrada posterior a Kant consideraba que la estética era una ciencia del juicio más que una experiencia de los sentidos y así desgajaba al sujeto que juzga, de las pasiones que bullen por debajo. No obstante, aunque Kant describía explícitamente el procedimiento para lograr ese desplazamiento de fase en la estructura y el ámbito de la subjetividad, ahora se da por sentado que el sujeto sacrifica las sensaciones, la receptividad y las pasiones (que siempre son, para estas concepciones, "acontecimientos que se padecen" o se "sufren"). Se considera que esas son las condiciones *a priori* de la estética, al extremo de que incluso la crítica de la recepción se pregunta por el *significado* en lugar de preguntarse por la *materialidad* de la construcción de sentido. Cuando Cixous hace un paralelo entre los ritmos musicales y los de un texto, traza concretamente el vínculo material entre una forma abstracta de arte (la música) y otra representativa (la literatura). Si lo abstracto, lo que carece de contenido representacional, puede conmover a la lectora, *estremecerla* –como dice Cixous–, entonces la reacción afectiva no descansa en el significado. En cambio, si suponemos como Rona Kaufman (pese a su intención

al argumentar) que los afectos dependen de la cognición, no reconocemos que la literatura, como la música, "nos hace oír directamente que el lenguaje es producto de una interacción con el cuerpo" (Cixous y Calle-Gruber, 1997, pág. 64). Si se toman palabras de la misma autora en un contexto diferente, cabría decir que "ya no sabemos cómo recibir [...] cómo oír antes de comprender" (1991, pág. 62). Este comentario sugiere que, en la medida en que leemos buscando exclusivamente el sentido, suprimimos las sensaciones en lugar de responder a ellas. La diferencia entre el proyecto de Cixous y los otros que expuse en la sección anterior sobre el gusto literario no podría ser más clara. Para Cixous, los *goces afectivos del arrobamiento* están ligados a lo sublime y, por ende, a la tradición de Longinus, según la cual el lenguaje mismo puede conmover al lector y elevarlo a nuevas cumbres de pasión. Pero Radway utiliza esta frase para describir la identificación emocional del lector con un personaje, como ocurre en el realismo auténtico. Para Cixous, los afectos son transformadores aunque no en el sentido de una autodefinición, un descubrimiento de uno mismo en el otro, como ocurre en el caso de los críticos de orientación humanista: en su concepción, el yo se somete a un borramiento. Cuando nos conmina a "oír antes de comprender", Cixous muestra que está "empeñada en ir más allá de las categorías de lo racional y lo cognoscible, en avanzar hacia [...] las raíces corporales de la cultura" (Shiach, 1991, pág. 81). Por lo tanto, su pensamiento se inscribe en la línea de Nietzsche, cuya formulación del arte como arrebato en el artículo "Hacia una fisiología del arte" (1888, comentado en el capítulo 5), está dirigida contra el ideal de un sujeto racional autónomo postulado por la Ilustración.[17]

Por lo tanto, poniendo el acento en los determinantes corporales de la lectura, Cixous cuestiona la primacía de la conciencia que se apoya en la metafísica de Descartes, lo que proporciona las bases a argumentos posteriores sobre la supremacía de la agencia humana. En

17. Compárese también el comentario de Morag Shiach de que "los escritos de Nietzsche son una de las fuentes teóricas y estilísticas de las primeras obras de Cixous". La semejanza se hace especialmente evidente en el siguiente fragmento sobre "los que desprecian el cuerpo" (Nietzsche, 1885): "Dices 'yo' y estás orgulloso de esa palabra. Pero, aunque te niegues a creerlo, más grande aún es tu cuerpo y su enorme inteligencia; él no dice 'yo', lo hace (Nietzsche, 1969, pág. 62, citado en Schiach, 1991, pág. 81).

la medida en que la pasión actúa sobre la lectora y la transporta, la concepción de Cixous nos recuerda "que el control consciente es ilusorio" (Shiach, 1991, pág. 70). La lectora no es dueña de su propia "casa", de su yo como diría Freud, ni es capaz de adueñarse de un texto. Cixous adopta una posición similar con respecto a quien escribe. Acerca de su propia manera de proceder, dice: "¡La escritura se adueña de mí! [...] Soy presa de algo. ¿De dónde viene? [...] De alguna zona del cuerpo. No sé precisamente cuál. 'La escritura' se apoderó de mí, me aferró, en el diafragma, entre el estómago y el pecho [...]" (1991, pág. 9). Como la lectura, la escritura no está divorciada del cuerpo, desencarnada. Este somatismo se refleja también en la concepción del pensamiento que tiene la autora. En oposición al sujeto racional postulado por Descartes, que piensa, luego existe, Cixous suprime la dicotomía espíritu-cuerpo y postula un sujeto que escribe y que incluso *piensa con el cuerpo*.[18] "El lenguaje –dice– es una traducción. Habla a través del cuerpo. Cada vez que traducimos lo que estamos pensando, eso pasa necesariamente por nuestro cuerpo" (1988, págs. 151-2). Cixous está dispuesta a hacer del cuerpo la fuente del conocimiento y la creatividad, y también a reconocer que las pasiones –el hecho de experimentarlas y de que nos afectan– condicionan físicamente el pensamiento y, por ende, también la acción. Esa actitud suya transforma en mito la agencia racional autónoma sobre la que descansa la política moderna.[19] Por esa razón, la han acusado de atacar el feminismo en cuanto política. Entonces, ¿en qué reside la ventaja política de su obra en pro del feminismo? ¿Cómo se puede interpretar políticamente su aseveración de que la mujer "materializa físicamente lo que piensa; significa con el cuerpo"? (1981, pág. 251). La respuesta es que Cixous despliega una estrategia deconstructiva con fines políticos. Su obra ha intentado

18. Aludo aquí al título de un libro de Jane Gallop, *Thinking through the Body* (1988).

19. Veamos por qué Cixous prefiere la poesía a la política: "Mentiría si dijera que soy una mujer con actividad política; de ninguna manera. De hecho, tengo que reunir esas dos palabras, política y poética. Para no mentir, debo confesar que pongo el acento en lo poético. Y lo hago para que lo político no ejerza represión, porque lo político es cruel y duro, y tan rigurosamente real que a veces me siento inclinada a consolarme llorando y derramando lágrimas poéticas" (1984, pág. 139-40).

revelar las jerarquías sistemáticas que han operado en la historia para dar preeminencia a la razón sobre la pasión, a la mente sobre el cuerpo y –esto es fundamental– al hombre sobre la mujer. La asimilación de la mujer con el otro de la razón o, a la inversa, la asimilación del hombre con la racionalidad, azuza la desconfianza de Cixous ante el lugar que ocupa el espíritu en el pensamiento occidental y la consiguiente negación del cuerpo.

Nada podría demostrar más claramente su afirmación de que "prácticamente toda la historia de la escritura se confunde con la historia de la razón" (1981, pág. 249) en detrimento de las pasiones, que la explicación que ofrece Freud de la historia de la civilización. Para Freud –que desenmascaró el patriarcado y a la vez lo perpetuó– "el desarrollo de la civilización humana" se hizo posible porque "el orden social matriarcal fue sustituido por otro patriarcal" (1990, pág. 360), proceso en el que "la sensualidad fue dominada paulatinamente por la intelectualidad" (*ibid.*, pág. 365). Freud justifica su afirmación en estos términos:

> [...] este desplazamiento de la madre hacia el padre indica además un triunfo de la intelectualidad sobre la sensualidad, es decir, un progreso de la civilización, puesto que la maternidad se prueba con el testimonio de los sentidos mientras que la paternidad es un supuesto construido sobre una premisa y una inferencia. Al dar preeminencia así al proceso del pensamiento por encima de la percepción sensorial, se ha dado un paso preñado de consecuencias (*ibid.*, pág. 361).

Cuando se atribuye así la "sensualidad" a las mujeres y los "procesos intelectuales superiores" (*ibid.*, pág. 365) a los hombres, parecería que los hombres [*mankind*] han logrado ascender por la escala evolutiva y social, y las mujeres [*womankind*] han quedado en el peldaño inferior.* Según Freud, el resultado es que "él se enorgullece, se siente superior a los otros que han quedado atrapados por el hechizo de la sensualidad" (*ibid.*, pág. 362) y "el yo se siente elevado; orgulloso de haber renunciado a los instintos" (*ibid.*, pág. 364). Esta mani-

* La autora juega aquí con los dos sentidos de "*mankind*" en inglés, término que se aplica al total de la humanidad, al género humano, pero también se refiere a los hombres, en contraposición a las mujeres (*womankind*) [n. de t.].

fiesta predilección por lo conceptual en detrimento de lo sensual, o por lo mental en detrimento de lo corporal, tiene un correlato político: la instauración de una distribución asimétrica de poder entre los sexos. En público o en privado, la sensación de superioridad del hombre va de la mano con los sentimientos de inferioridad de la mujer. No es una idea moderna en absoluto.

Ya en la Antigüedad, para Aristóteles, el ser humano era el *zoon logon*, pero el hombre era un animal más racional que la mujer pues la facultad racional de esta "no tiene autoridad" (1260a). Como los "animales inferiores no pueden aprehender la razón, obedecen a sus pasiones", dice en *La política* (1254b). De ahí que el ser humano gobierne al animal y, así como lo racional gobierna lo irracional, "el hombre gobierna a la mujer" (1260a). "El hombre es superior por naturaleza y la mujer, inferior; uno está hecho para mandar; la otra para obedecer (1254b). En este texto, como en el de Freud, la razón aparece asociada con el hombre, y la mujer es el otro de la razón. El pensador que expresa más explícitamente ese vínculo es Filo, filósofo y rabino de Alejandría que vivió en el primer siglo de nuestra era. Como compartía la desconfianza de Platón por la percepción de los sentidos, consideraba que la razón es superior a la pasión. Para él, el peligro surge cuando la razón sucumbe a la pasión, la mente al cuerpo. Y allí, precisamente, se hace sentir más intensamente el peligro de la femineidad:

> Tengamos en cuenta que no es la mujer quien es fiel al hombre, sino que, al contrario, el hombre es fiel a la mujer. El Espíritu a la Percepción de los Sentidos. Pues cuando lo superior –es decir, el Espíritu– deviene uno con lo inferior –es decir, la Percepción Sensible–, gira en el orden de la carne, que es inferior, en el ámbito de la Percepción Sensible, móvil de las pasiones. Pero si los Sentidos inferiores acatan al Espíritu superior, ya no habrá carne y los dos serán Espíritu (1919, págs. 255-6, citado en Lloyd, 1993, pág. 24).

Como indica este fragmento, no sólo el "Espíritu" va de la mano con el macho de la especie y la "Percepción Sensible" con la hembra de la especie, ocurre algo más: el espíritu debe trascender la carne. Se infiere que el hombre puede y debe trascender algo que de allí en adelante se supondrá específico de la mujer, pero sólo lo conseguirá resistiendo a la pasión y afirmando la razón. Por este motivo –como demuestra Geneviève Lloyd– en la historia de la filosofía, "se ha concebido la racionalidad como trascendencia de lo femenino" (1993,

pág. 104). O, para decirlo de manera algo diferente, lo femenino enfrenta al hombre con lo que más teme de sí mismo. Cuando el hombre se somete a sus encantos y le entrega su cuerpo, también sucumbe a los impulsos de la carne, que se apoderan de su espíritu. En el momento en que está más próximo a lo femenino, también está más cerca que nunca de lo que procura aniquilar: la naturaleza (*cf.* Arneil, 1999, pág. 90). Sólo "renunciando a los instintos", como dice Freud, puede el hombre controlar sus sentidos y conservar la superioridad; sólo así puede enorgullecerse de que el yo gobierne al ello.

Actitudes como las que se perciben en Aristóteles y en Filo, pero también en pensadores modernos como Freud, forman parte de una larga historia de jerarquización en el pensamiento occidental, que vincula al hombre con el polo dominante y positivo, y a la mujer con el polo subordinado y negativo: "el espíritu por encima del cuerpo, la cultura por encima de la naturaleza, el yo por encima del otro y la razón por encima de la pasión" (Grosz, 1995, pág. 32). Sin embargo, no debemos olvidar que esta distribución aparentemente arbitraria de la autoridad según los ejes del género no es simplemente política ni se puede reducir a lo político, no es un medio para mantener a la mujer en una posición social inferior. Por el contrario, tanto en la filosofía como en la ciencia, en el pensamiento de un rabino como Filo o de un neurólogo como Freud, la subordinación del sexo femenino se fundamenta en las ideas preponderantes sobre los factores fisiológicos que se utilizaban con fines sociales y políticos.

Muchas feministas, entre ellas Cixous, han procurado desarrollar, precisamente, ese proceso de jerarquización. En "Sorties", Cixous nos brinda una representación esquemática del pensamiento binario que fue su resultado. Pero antes de que leamos esa esquemática lista de oposiciones, la autora nos pregunta: "¿Dónde está ella?" (1986, pág. 63). Así, nos obliga a reflexionar desde el punto de vista del género sobre las consecuencias específicas de estas dicotomías.

Actividad / Pasividad
Sol / Luna
Cultura / Naturaleza
Día / Noche

Padre / Madre
Cabeza / Corazón
Inteligible / Palpable
Logos / Pathos

Forma, convexidad, paso, avance, semen, progreso.
Materia, concavidad, suelo (sobre el que se dan los pasos), terreno de sustento y vertedero.

Hombre
Mujer

Estas oposiciones binarias implican tácitamente estructuras jerárquicas que –como lo ha demostrado Derrida, en quien Cixous se inspira en este aspecto– han dado forma, organizado y encolumnado el pensamiento occidental. Puesto que Freud aprecia más la "intelectualidad" que su opuesto, la "sensualidad", o puesto que Filo adjudica más valor al "Espíritu" que a la "Percepción Sensible", el feminismo tiene la obligación de volver a analizar también otros pares binarios vinculados a estas oposiciones particulares. El hecho de atribuir más importancia a uno de los términos del par –a la "Cabeza" más que al "Corazón", por ejemplo– revela que la predilección por uno de los dos términos, o el valor que se le adjudica, siempre menoscaba o excluye al *otro* término subordinado. La misma lógica funciona cuando se da mayor importancia al "gusto de la reflexión" qué al "gusto de los sentidos", como indica el análisis de Bourdieu. En todos estos casos, la cuestión no radica en *denunciar* el proceso simplemente, sino en *revertir* y *desmantelar* –es decir, deconstruir– el sistema de oposiciones conceptuales que ha alimentado un pensamiento fundamentado en las jerarquías, las desigualdades y la exclusión, y que aún lo perpetúa.[20]

Sin embargo, según Jonathan Culler, este sistema de oposiciones y jerarquías indica que "nuestras nociones de lo racional están atadas a los intereses masculinos o son cómplices de ellos" (1983, pág. 58). A la inversa, lo pasional es un ámbito reservado a la mujer. Como decía Filo, el hombre debe resistirse a la mujer para sustraerse a la pasión y afianzar su facultad racional. Para una mujer, demostrar su racionalidad implica trascender lo femenino, transformarse, de hecho, en alguien parecido al hombre, masculinizarse. Si se acepta este argumento, se hace difícil para el feminismo someterse al imperio de la razón y echar por la borda las indómitas pasiones porque hacerlo

20. Véase cómo dilucida Derrida este procedimiento en *Positions* (1981, pág. 41).

implica ser cómplice de la "masculinidad histórica de la Razón", como dice Genevieve Lloyd (1993, pág. xix). Desde el punto de vista del género y la lectura, esa actitud entrañaría un feminismo que "procura demostrar que es más racional, más serio y reflexivo que las lecturas masculinas, llenas de omisiones y distorsiones" (Culler, 1983, pág. 58). Cabría aplicarle ese sayo a las relecturas de Fetterley del canon masculino diciendo que, de hecho, procura ganarle en razones al razonamiento masculino y deja por lo tanto intacta la jerarquía racional.

Reconocer que la racionalidad y las entidades concomitantes –el espíritu, la lógica, la intelectualidad, la coherencia, la lucidez, la unidad, etc.– son coto reservado a la autoridad masculina, no ya en el ámbito sociológico sino en el conceptual y constitutivo, ha hecho que muchas feministas francesas –entre ellas, Cixous– revalorizaran los términos antes menospreciados transformando los atributos negativos en positivos. En lugar de fundamentar esa revalorización en una apreciación de la experiencia de las mujeres –como lo haría una feminista humanista–, para las feministas inscriptas en el posestructuralismo es necesario volver a evaluar y pensar a la mujer y la experiencia en cuanto categorías. Nada menos importante que el pensamiento mismo merece ser pensado de nuevo; y es necesario abrir sus puertas a los actos del cuerpo. Por lo tanto, en lugar de rechazar el término excluido, Cixous trabaja sobre él: el cuerpo. Sus lecturas de la mujer –como las de otra feminista francesa, Luce Irigaray– son *materialistas* en todas las acepciones etimológicas de la palabra: vinculan la materia con *mater* y a *matrix*. Para Irigaray, "ella está del lado de lo 'imperceptible' de la 'materia'" (1985b, pág. 76) y para Cixous, la mujer es "materia" y "suelo" (1986, pág. 63). Las dos nos piden que volvamos a pensar la relación entre lo inteligible y lo sensible, entre lo ideal y lo material, siguiendo un camino físico sin discontinuidades que necesariamente subtiende la divisoria espiritualista o mentalista.

Para una teoría feminista de la "recepción", entonces, la tarea consiste en fisicalizar la estética y sacar provecho de la pesadilla de Filo. Como Cixous, que coloca al cuerpo en el centro de su pensamiento –y que, de hecho, hace de él un canal del pensamiento a fin de inducir una manera totalmente distinta de pensar–, Irigaray también parte del cuerpo en su filosofía feminista. Refutando el supuesto freudiano de que la mujer es inferior al hombre porque carece de falo (*cf.* Freud [1925], 1986, págs. 405-6; [1933], 1979), Irigaray sostiene que el *sexo* de la mujer *no es uno*, sino *plural*. En contraposición al falo *único* de

hombre, "*la mujer tiene órganos sexuales casi en todas partes*" (1985b, pág. 28). Puesto que la mujer está dotada de múltiples zonas erógenas, parecería que también posee mayor "afectibilidad". Pero, en lugar de interpretar la "afectibilidad" como algo negativo (como lo hizo Havelock Ellis cuando utilizó este término), Irigaray la transforma en algo positivo. Hace que la fisiología se pronuncie a favor del feminismo, en lugar de pronunciarse en contra de la mujer, como entendieron Freud y Ellis. Para Irigaray, el cuerpo de la mujer no es una trampa ni un obstáculo que ella debe superar (como lo exigía incluso el feminismo existencialista de Simone de Beauvoir para que la mujer pudiera *actuar* de buena fe y desplegar su libre voluntad) sino una realidad que le permite otros modos de autoexpresión, sea en términos de sexualidad, sea en términos de pensamiento o de escritura.

Cixous decía: "Tenemos bocas en todo el cuerpo; emanan palabras de nuestras manos, nuestras axilas, nuestro vientre, nuestros ojos, nuestro cuello" (1999, pág. 79). Con una actitud similar, Irigaray también establece un vínculo entre el cuerpo y la expresión verbal. Cuando la mujer habla –o escribe–, hay una correlación entre su sexualidad y las palabras que surgen de sus distintos labios (los de la boca *y* los de la vulva). Habla más de *una* lengua, quizá con una lengua bifurcada. Su lenguaje no es *uno*; es múltiple: "sus palabras son contradictorias, algo dementes desde el punto de vista de la razón" (1985b, pág. 29) porque "nuestra boca no puede pronunciar, producir, emitir una *palabra única*. Entre nuestros labios, los tuyos y los míos, resuenan sin cesar varias voces, varias maneras de hablar" (*ibid.*, pág. 209). Los argumentos de Irigaray demuestran que no tiene miedo de tomar la biología como punto de partida para su análisis. Una de las críticas que se le hace a esta autora –que también podría aplicarse a Cixous– es que, como vincula el cuerpo a las palabras, postula que el habla y la escritura son indisociables del sexo del hablante. Shoshana Felman le pregunta, por ejemplo: "¿Basta con ser mujer para *hablar como* mujer? ¿La circunstancia de 'hablar como mujer' es un hecho determinado por una *condición* biológica o por una posición estratégica, teórica? ¿Está determinado por la anatomía o por la cultura?" (1975, pág. 3). Interesa destacar la precisión con la que Felman plantea el dilema que pretendo dilucidar en este capítulo: la preeminencia de la política sobre la biología que necesariamente supone el feminismo. Cuestión que se hizo también evidente en un debate suscitado por la pregunta de Felman cuando se la aplicó a la lectura.

LEER EN CUANTO MUJER/LEER COMO UNA MUJER

La pregunta sobre si basta con ser mujer para leer en cuanto mujer se convirtió en un tema fundamental para varios autores: Jonathan Culler analizó qué estaba en juego cuando *se leía en cuanto mujer*; Robert Scholes indagó *leer como hombre* y Diana Fuss, *leer como feminista*.[21] El tema del debate era la problemática de la identidad y los peligros de esencializar las nociones de Mujer o de Hombre, y así aparecieron en primer plano diferentes concepciones del hombre, la mujer y la lectura. Por ejemplo, puesto que Jonathan Culler admite que "las mujeres pueden leer como hombres, y lo han hecho" (1983, pág. 49), se infiere que los hombres pueden leer como mujeres y lo harán. Este argumento sólo es válido si suponemos, como lo hace Culler, que "para una mujer, leer en calidad de mujer no implica repetir una identidad o una experiencia dada sino desempeñar un papel que ella construye con referencia a su identidad de mujer" (*ibid.*, pág. 64). Por consiguiente, para Culler, leer en cuanto mujer es una actuación [*performance*] que no descansa en la experiencia; es una hipótesis mediante la cual la identidad se construye en el curso de la lectura. Elaine Showalter y otros autores han señalado que para Culler, leer en cuanto mujer implica, de hecho, "asumir un personaje" (1987, pág. 126), de suerte que una mujer no lee *en cuanto* mujer, lee *como si* fuera una mujer. En contraposición, Robert Scholes subraya la importancia de la experiencia, que condiciona a las mujeres *en cuanto* mujeres y a los hombres *en cuanto* hombres. Scholes da por sentado que las mujeres forman un grupo social concreto porque comparten las mismas experiencias o experiencias similares (biológicas y culturales). Por esa razón, un "crítico varón, por ejemplo, puede trabajar dentro del paradigma feminista pero jamás será un miembro pleno de la clase de las feministas" (1987, pág. 207). Cuando leemos en cuanto mujeres o en cuanto hombres, no nos deslizamos en un personaje que nos hemos construido, como pretende hacernos creer Culler: nos valemos de experiencias que han dejado huellas "en nuestra mente y nuestro cuerpo" porque se han repetido (*ibid.*, pág. 218). Así, para Scholes, la experiencia "no es un mero *constructo* sino algo que *construye*" (*ibid.*, pág. 215) y por ese motivo, precisamente, hay "diferen-

21. Otros autores participaron de ese debate: véanse Showalter (1987), Modleski (1986), Jacobus, 1986, págs. 3-24) y Mills (1994, págs. 25-46).

cia entre leer acerca de la experiencia y tener una experiencia" (*ibid.*, pág. 212). Según esta argumentación, el texto no construye al lector sino que, cualquiera sea la índole de la agencia que construye, debe incluir un elemento de experiencia. Por lo tanto, para Scholes, la identidad precede a la lectura mientras que, para Culler, la identidad es una actuación cuyo escenario es la lectura.

Diana Fuss, por su parte, se inquieta ante el énfasis que pone Scholes en su afirmación de que las mujeres pertenecen a una clase que comparte experiencias comunes *en virtud* de su situación de mujeres en la sociedad. Según esta autora, Scholes se apresura a suponer que, dado un conjunto de experiencias comunes, los hombres leen en cuanto hombres, y las mujeres lo hacen en cuanto mujeres. Para ella, suponer una experiencia común a todas las mujeres, o a todos los hombres, implica una forma de esencialismo cultural. Por otra parte, el argumento de Scholes está peligrosamente cerca de insinuar que algo determina la esencia de quiénes somos antes de que leamos. De allí que Fuss nos ponga en guardia contra la "apelación oculta a la referencialidad (en este caso) al cuerpo femenino" (1994, pág. 100) en la obra de Scholes, que se presta, por ende, a la acusación de esencialismo biológico. Para Fuss, "no hay demasiada coincidencia entre las mujeres acerca de lo que constituye 'la experiencia de la mujer'" (*ibid.*) y no podemos, por tanto, adoptar la noción de una experiencia "común" a las mujeres para sostener que éstas leen de manera similar y que esa manera no es la misma que la de los hombres.[22] En otras palabras, suponer una unidad que subyace a la diferencia no tiene justificación cognitiva ni epistemológica. Aunque Fuss critica que Scholes recurra a la experiencia, tampoco suscribe la noción de Culler de que la lectura es una actuación, que la mujer lee como si fuera una mujer. Pero hay, sin embargo, un aspecto del pensamiento de Scholes que Fuss adopta para su formulación de la lectura.

Como acabamos de ver, para Scholes, la experiencia nos construye. Si es así, la experiencia también nos sutura en una posición de sujeto particular. Y es importante que tomemos conciencia sobre cómo nos condicionan las experiencias, que son siempre específicas del género. Así, cuando un hombre lee, debería hacerlo con plena

22. Fuss da el ejemplo de que no todas las hembras menstrúan (1994, pág. 100). No obstante, ¿no sería verdad decir que, necesariamente, todos los seres que menstrúan son hembras?

conciencia de su condicionamiento. Esa conciencia le permitirá reflexionar sobre lo que está en juego cuando lee *en cuanto hombre*, es decir, en tal caso, leerá *como un hombre*, consciente de su género y de la manera en que éste lo posiciona. Robert Scholes remata su argumentación en estos términos:

> Aunque ponga la mejor voluntad del mundo, jamás voy a leer en cuanto mujer y quizá, ni siquiera como lo hacen las mujeres. Para mí, que nací donde nací y viví donde viví, lo mejor que puedo hacer es ser consciente del terreno que piso: no leer en cuanto hombre sino como un hombre (1987, pág. 218).

Scholes plantea en este fragmento el tema de la posición de sujeto, que luego retoma Fuss cuando reelabora la distinción entre leer *en cuanto* mujer/hombre y *como una* mujer/hombre. Fuss omite prudentemente la cuestión del esencialismo subrayando que no lee *en cuanto* mujer sino desde la posición política del feminismo. Lee "como feminista, y todavía no *sé* si eso significa leer en cuanto mujer o como mujer" (1994, pág. 102; las bastardillas me pertenecen). Puesto que no hay ninguna referencia determinante que nos permita conocer nuestra experiencia, para Fuss, no podemos atenernos a la norma que, según Scholes, se infiere de ella: que debemos actuar con plena conciencia de que nuestra experiencia está condicionada. Ahora bien, dado que podemos reconocer la diferencia entre leer en calidad de feministas y no hacerlo así, se deduce que eso es lo que debemos hacer. De esta suerte, leer como feminista es adoptar conscientemente la posición desde la cual uno habla.

Este argumento resuelve el problema evitándolo, de modo que la pregunta se reitera: cuando una mujer lee, ¿*está* determinada su lectura por alguna *condición* biológica o por una *posición* estratégica y teórica? Fuss se inclina, sin duda, por la segunda posibilidad porque para ella, "las categorías sexuales" son "posiciones de sujeto" (1994, pág. 112). De sus aseveraciones, me interesa especialmente un aspecto: que esas "posiciones de sujeto" [...] "están sometidas al cambio y a la evolución histórica". Se deduce que, a diferencia de las categorías biológicas, las posiciones de sujeto son fluidas. ¿De dónde surge el supuesto de que las categorías biológicas están determinadas y son permanentes, que no están sujetas también al cambio y la evolución histórica? ¿Qué ocurriría si el sexo en cuanto categoría fuera demasiado inestable o cambiante para que pudiéramos definir su ser en

todas las culturas y a lo largo de toda la historia? Al fin y al cabo, la historia natural demuestra que la única constante en la biología es el cambio. Para seguir esta línea argumentativa, tenemos que adoptar los principios del constructivismo biológico en lugar del constructivismo social. Volvemos así al cuerpo, al núcleo mismo del problema relativo a la política sexual de la lectura. La biología y la política están en conflicto porque para la primera el ser humano es un proceso molecular mientras que, para la segunda, es una entidad racional autónoma. Como el feminismo tiene que ver con la política sexual, la biología fue siempre su principal pesadilla porque se la utilizó para apoyar la tesis de que la anatomía es el destino. Si adoptamos el criterio de Elizabeth Grosz y consideramos que el biologismo es "una forma particular de esencialismo relativa a la existencia de características permanentes, atributos dados y funciones ahistóricas que limitan las posibilidades de cambio y, por ende, de reorganización social" (1995, pág. 48), con esa definición se confirmaría que la anatomía es el destino. En tal caso, esa aseveración universalista sería verdadera para "todas las mujeres de todos los tiempos" (*ibid.*, pág. 49). Si, a la inversa, consideramos que la biología está supeditada a la evolución más que a la ahistoricidad, tendríamos que volver a definir qué entendemos por determinismo biológico. Al fin y al cabo, el propio Freud sostuvo que la "biología", aunque determinista, es también "un terreno de infinitas posibilidades" ([1920], 1991, pág. 334). Sadie Plant nos invita a aventurarnos en este territorio, inspirada por obras más recientes sobre las ciencias de la vida* que las asequibles para Freud.

FEMINIZACIÓN DEL LECTOR

Plant es una de las pocas feministas que explican el cuerpo sexuado de una manera que no es reductiblemente discursiva. Lo más importante es que su enfoque permite escapar de los debates esencialistas/antiesencialistas. Apoya el argumento de Irigaray de que la mujer tiene una percepción sensual mayor citando un libro de biología que, según ella, admite a regañadientes que "la hembra humana tiene sensibilidad en todo el cuerpo" y "parece responder mucho más que el

* En inglés, la expresión "*life sciences*" abarca disciplinas como la biología y la medicina, pero también la antropología y la sociología [n. de t.].

macho a los estímulos táctiles" (Montagu, 1971, citado en Plant, 1997, pág. 189). Con esa cita, acerca la biología al feminismo mucho más que oponerlos. Aunque podríamos inclinarnos por descartar el argumento de que la "afectibilidad" de la mujer es mayor, alegando que sólo refuerza el prejuicio de que la mujer es incapaz de pensar y de actuar con independencia de su biología, no deberíamos apresurarnos a hacerlo con el mero argumento de que las dos tesis recurren a la biología. En cambio, Plant socava los fundamentos biológicos de tesis como la de J. G. Millingen en *Mind and Matter, illustrated by Considerations on Hereditary Insanity and the Influence of Temperament in the Development of the Passions* (1847), obra profundamente esencialista como podremos apreciar en la cita siguiente. El autor sostiene que "con su exaltado espiritualismo, la mujer se halla más a merced de la materia; sus sensaciones son más vividas y agudas, sus simpatías más irresistibles. En ella el cerebro ejerce menos influencia que el sistema uterino, los plexos nerviosos abdominales y la irritación de la médula espinal" (citado en Flint, 1993, pág. 57). Como diría Irigaray, para Millingen la mujer no puede "elevarse de lo sensible a lo inteligible" (1985a, pág. 343): no puede salir de la caverna, la cavidad o la grieta que está en su vientre[23] ni escalar la distancia "que va de su 'abdomen inferior' a la 'cabeza'" (*ibid.*) porque está (en) la caverna, atada la tierra y la naturaleza. La tesis de Millingen hace uso del esencialismo al servicio de un programa que inferioriza al sexo femenino. La tesis de Plant, por el contrario, construye paulatinamente una argumentación para explicar por qué el esencialismo es insostenible desde la perspectiva de la biología misma.

Plant encara el esencialismo biológico, como Irigaray y Cixous, para pluralizar filosóficamente la biología (contra el legado freudiano, pero también contra una explicación feminista de la biología que, al principio, cristalizó el pensamiento de Freud sobre la mujer como poco más que un vientre). Así, para desestabilizar la noción de que hay dos sexos perfectamente diferenciados y discretos, recurre a la perspicaz observación de Gilles Deleuze y Félix Guattari de que los cuerpos humanos "implican una multiplicidad de combinaciones

23. Imito aquí el juego de palabras que hace Irigaray –*antre/ventre* ("caverna"/"vientre")– y que utiliza para hacer una nueva lectura de la parábola de la caverna de Platón, en un capítulo titulado "El útero de Platón" (1985a, pág. 243).

moleculares, que no sólo ponen en juego al hombre que hay en la mujer y la mujer que hay en el hombre, sino también la relación de cada uno de ellos con el animal, la planta, etc.: miles de diminutos sexos" (1988, pág. 213, citado en Plant, 1997, pág. 204). De hecho, Plant expone las razones que la asisten para literalizar la noción de Deleuze y Guattari de "devenir mujer" (1988, pág. 275) recurriendo a las investigaciones biológicas en curso acerca de los efectos del medio ambiente sobre los machos de diversas especies. Según ella, el ambiente industrializado, tecnológicamente saturado y contaminado químicamente en que muchos vivimos ha tenido el efecto imprevisto de que

> [...] los machos de muchas especies están sometidos a niveles crecientes de feminización por la acción de factores tan diversos como los estrógenos procesados de la píldoras anticonceptivas, los detergentes y gran número de sustancias químicas que remedan los efectos de las hormonas femeninas y se deslizan en las aguas corrientes (Plant, 1997, pág. 215).

La decreciente cantidad de espermatozoides y el aumento de la infecundidad masculina se ven agravados, según Plant, por "los efectos feminizantes de las verduras enlatadas, los cigarrillos y el desmoronamiento cada vez más veloz de los roles masculinos convencionales en el ámbito económico, social y sexual" (*ibid.*). En otras palabras, la autora prevé para nosotros un destino de transformación química.[24] La tesis más importante que Plant expone es que, en cuanto categoría, el sexo no es algo permanente y ahistórico: está sujeto a cambios.

Su tesis es polémica porque contradice el supuesto de que sólo el género –y no el sexo– es un "fenómeno contextual que se desplaza" (Butler, 1990, pág. 10). En lugar de considerar el género primordialmente como "un punto de convergencia relativo entre un conjunto de relaciones culturales e históricas específicas" (*ibid.*), como lo hace Judith Butler, también debemos comprender el sexo como una intersección móvil de relaciones biológicas. En realidad, si el medio

24. Plant cita aquí a los autores de *Our Stolen Futures*, quienes afirman: "Como perturban las hormonas y el desarrollo, puede ser que estas sustancias químicas sintéticas estén modificando nuestro futuro" (Theo Colborn *et al.*, 1996, citado en Plant, 1997, pág. 218 [trad. cast.: Theo Colborn y Dianne Dumanoski, *Nuestro futuro robado*, Madrid, Ecoespaña Editorial, 1997].

ambiente determina la biología, se derrumba la aseveración esencialista de que la biología y las experiencias específicas de los sexos biológicos determinan nuestra socialización y, por ende, las posibilidades de organización social y nuestro ámbito cultural. Puesto que esta creciente feminización no se pudo prever, se infiere que el desarrollo biológico de nuestra especie no es determinista en el sentido de predeterminación y permanencia: es imprevisible. Por consiguiente, cometemos un error si suponemos que la biología es algo permanente y ahistórico y que el determinismo es causal y previsible.

Si extendemos estas ideas a la cuestión de la lectura y, más específicamente, al tema de leer en cuanto mujer u hombre, se nos presenta el siguiente escenario. Podemos aceptar la pregunta de Cixous: "¿es imposible prever qué será de la diferencia sexual en el curso del tiempo (cuando hayan transcurrido doscientos o trescientos años)?" (1986, pág. 83), o bien podemos hacer una hipótesis a partir de lo que dice Plant y argumentar que, pasados doscientos o trescientos años, tal vez la norma ya no sea leer *en cuanto* hombres porque entonces los hombres leerán *como* los hombres que alguna vez fueron o, incluso, tal vez ocurra que todos leamos en cuanto mujeres.

En *Ceros y unos* (1997), Plant no nos presenta una mera deconstrucción del esencialismo sino un determinismo no esencialista. No obstante, su tesis no es simplemente metafórica pues no encara las representaciones o construcciones sociales del género sino las construcciones biológicas de los sexos. La autora expone una deconstrucción realista en la que el medio ambiente físico-químico y tecnológico *desmantela* los sexos transformándolos en "miles de diminutos sexos", "cada uno" de los cuales tiene huellas de los otros. Quienes hacían historia de la cultura se empeñaron en diversificar la categoría de género, segmentada ahora en muchas otras, como la orientación sexual, la etnicidad, la edad y la educación, entre otras. Plant materializa esa diversificación, no ya en función de diferencias reductiblemente sociales, como lo habían hecho sus predecesores, sino en función de diferencias biológicas, por un lado, y de la diferenciación tecnológica, por el otro.

Conclusión: lecturas materialistas

No por casualidad incluí un capítulo sobre la política sexual de la lectura al final de este libro. No es algo que se me haya ocurrido después, como si el propio feminismo fuera un apéndice de las diversas teorías esbozadas en los capítulos anteriores. Por el contrario, como ya dije en la introducción, a lo largo de toda la obra, incluso en el capítulo final, tuve en cuenta dos aspectos inextricablemente ligados al género: lo fisiológico y lo material. Sin embargo, agregué una tercera cuestión: lo tecnológico que, si bien no está reconocido universalmente como elemento necesario del pensamiento feminista, es el fundamento imprescindible de cualquier reflexión sobre la lectura.

La conjunción del feminismo y la política es el tema de las últimas páginas, de suerte que la política feminista que impregna el libro en su totalidad es *materi*alista porque reúne –como lo hacen las raíces etimológicas de las palabras– *materia*, *mater* y *matrix*, en la medida que buena parte de la crítica contemporánea ha pasado por alto lo corporal, lo tecnológico y lo material en general, como si supusiera que "la materia circula subterráneamente. Está ahí. Imperceptible" (Plant, 1997, pág. 179), he procurado "hacer perceptible", no sólo que los lectores tienen cuerpo, sino que también los libros lo tienen, es decir, que son algo físico, que entablan relaciones fisiológicas con otros cuerpos y que son entidades tecnológicas. Por lo tanto, mi enfoque implicó leer con nuevos ojos la historia de las teorías de la lectura a fin de descubrir cuáles eran las teorías que soslayaron la cuestión de la materia y cuáles no.

De todas las teorías literarias contemporáneas, las feministas son las únicas que pusieron en primer plano el cuerpo porque están interesadas en la diferencia sexual. Por esa razón, son pertinentes sus

consideraciones sobre las relaciones físicas entre los lectores y los libros. Por lo tanto, encaro en gran medida los debates sobre las sensaciones físicas –los afectos, la pasión, el sentimiento– desde una perspectiva feminista, en contraposición a las teorías orientadas hacia el lector que expuse en el capítulo 6, que se ocupan casi exclusivamente del aspecto cognitivo. Por esa razón también las teorías feministas tienen la última palabra en este volumen.

Al abordar al lector en cuanto figura sensible y no solamente como constructor de sentido, he desarrollado un conjunto de oposiciones que paso a enumerar:

el libro en cuanto objeto físico	la obra como receptáculo del significado
la textura del texto	el texto como sistema que significa
el cuerpo del lector	la mente/espíritu del lector
sensación	construcción de sentido
afecto	cognición
pasión	razón
ocasión para el sentimiento	ocasión para la interpretación
estesis	hermenéutica
el lector de carne y hueso	el lector como abstracción
corazón	cabeza
caliente	frío
cercanía	distancia
pasivo	activo
material	ideal
materia	forma

Con toda intención, me concentré en esos términos, o en esa oposición de términos, que muchas teorías actuales no han encarado. Desde la perspectiva de la deconstrucción, el objetivo sería invertir, y luego deshacer, esas jerarquías. Pero no es eso lo que propongo. Tenemos que reconocer que las oposiciones binarias, como la del espíritu/mente y el cuerpo, aunque se conciben verticalmente como jerárquicas, existen horizontalmente, como un continuo. En otras palabras, el espíritu no trasciende el cuerpo (relación vertical), pero está sujeto a los transportes del cuerpo (relación horizontal): el cuerpo animal, desde luego, pero también el del libro y las tecnologías en general, así como los cuerpos químicos que todo lo constituyen. Si planteamos la cuestión del espíritu y el cuerpo exclusivamente en términos epistemológicos, no reconocemos el papel del cuerpo como vehículo para articular el conocimiento.

Las teorías que se interesan exclusivamente en la lectura en cuanto "ocasión para la interpretación" ratifican lo cognitivo y se inclinan, por consiguiente, por lo racional en detrimento de lo pasional. Si aceptamos la tesis de que lo racional fue utilizado estratégicamente como criterio para distinguir lo masculino de lo femenino –según sostienen Culler y Lloyd–, se deduce que las teorías que contemplan la lectura como "ocasión para el sentimiento" echan por tierra una historia trascendentalista que intentaba adjudicar *más valor* a la interpretación que al sentimiento, al espíritu que al cuerpo, al hombre que a la mujer. Esas teorías, entonces, son coextensivas con una tradición de crítica afectiva y continúan ciertos aspectos de la historia literaria tendiendo un inesperado puente entre la tradición de Longinus y el feminismo contemporáneo. De acuerdo con una frase de Culler, todo esto sugiere que las corrientes que reivindican el afecto *están atadas a los intereses del* materialista *o son sus cómplices*. Traduzco esta idea al contexto de este libro: como arte de la interpretación, la hermenéutica es cómplice de la atribución histórica del género masculino a la razón, mientras que, en cuanto teoría de la percepción sensible, la estética es cómplice de los arrebatos de pasión a los que, históricamente, se atribuyó el género femenino.

Desde luego, la lectura no tiene que ver solamente con las sensaciones, sino también con la construcción de sentido. Lo que no quiere decir que no sean dignas de estudio las respuestas involuntarias que se suscitan durante la lectura y que el cuerpo registra antes de que el lector pueda responder intelectualmente. Es fácil banalizar las reacciones corporales ante la literatura, como lo hicieron Wimsatt y Bearsdley en "The Affective Fallacy", cuando dijeron que la indagación literaria no debía tener en cuenta "lágrimas, hormigueos ni otros síntomas fisiológicos", que no debía hablar "de sentir enojo, júbilo, calor, frío o intensidad" ni hacer "referencia a ningún otro vago estado de perturbación emocional" ([1949], 1954, pág. 34), síntomas que ayudaron todos a definir qué es lo atractivo y lo repulsivo en el arte a lo largo de dos mil años. No es posible desestimar por burdas las reacciones corporales cuando se las contempla en el contexto de esta historia más amplia de la crítica. Desde Aristóteles hasta Longinus, desde Sidney hasta Burke, los grandes pensadores han considerado que el sello distintivo de las grandes obras de arte, dramáticas o poéticas, era su capacidad de *conmover* al público, despertar compasión, incitar la pasión o infundir horror. Una vez que el fin del arte deja de asociarse con el despertar de los sentidos y se vincula con el poder de

la reflexión, la función de conmover, *movere*, se sumerge en lo subterráneo. Aunque sobrevive como categoría en la crítica de las formas de arte popular –la novela primero y después el cine–, la capacidad de *movere* ya no forma parte de la alta estética (en el sentido de la estética dominante). O, a la inversa, pasa a formar parte de la estética popular, como vimos cuando hablamos del material predilecto en los clubes de lectura. Ese "descenso" de categoría comienza en el siglo XVIII y tiene mucho que ver con la filosofía del arte de la Ilustración, en especial con Kant, quien redefine el arte como una "finalidad sin fin", es decir, como una *apatheia* cognitiva vaciada de placer afectivo.

Es preciso recordar que, tal como se formularon en los tratados instructivos, literarios y médicos del siglo XVIII y en la prensa periódica del siglo XIX, las críticas a los afectos –como la de Kant– al menos reconocían el papel que desempeñaban en el arte, aunque procuraban al mismo tiempo salvaguardar al espectador de sus poderosos efectos. Kant y los que divulgaron su pensamiento, no negaron jamás la existencia de los afectos ni los pasaron por alto, como ocurre en buena parte de la teoría literaria actual: más bien, los tildaron de patológicos. Se puede ver esta actitud como algo vinculado al surgimiento de la cultura de masas y al temor de que los lectores –en especial las mujeres– *devoraran* literatura de manera indiscriminada en busca de emociones baratas o sentimientos vulgares, en lugar de utilizarla para el perfeccionamiento o el refinamiento espiritual. La aparición de la cultura de masas fue producto de un incremento inaudito del material de lectura dirigido a un público creciente de personas alfabetizadas que provenían de las capas inferiores de la sociedad o que se consideraban en una posición inferior –como las mujeres– y constituyó un punto de inflexión en la cultura de la lectura. Una manera de oponerse a la lectura como gratificación y transformarla en algo que esclarece en lugar de inflamar los sentimientos es abogar por el análisis desapasionado. Ya sea como formalismo cuyo eje es el texto, ya sea en la forma de voluntad de interpretación orientada hacia el lector, el análisis desapasionado tiene una función reguladora: darle el control al intelecto para soslayar las pasiones.

Como hemos visto, la historia de las teorías de la lectura indica que los afectos –en otro tiempo meritorios– adquirieron visos de peligro antes de desaparecer totalmente del pensamiento crítico. La única excepción son ciertos enfoques feministas. Puesto que la historia del lector en cuanto figura sensual es mucho más antigua que la concep-

ción que hace de él exclusivamente un constructor de sentido, la historia literaria toda se presta a una nueva lectura o a una reivindicación que rescate el *mater*ialismo. Tal vez haya llegado la hora de reflexionar sobre algo inconcebible en la época de auge de las "grandes" teorías, a fin de abordar lo impensado: aproximarse a la lectura desde abajo hacia arriba, desde la sensación, que siente "el momento cuando está transcurriendo" y no sólo desde la cognición, que reconoce "el momento después de que éste ha pasado".[1] Platón nos exhortaba a huir del cuerpo porque sus distracciones interrumpían y perturbaban el pensamiento. Descartes opinaba que el cuerpo era incapaz de pensar, Kant nos aleccionaba contra las influencias "patológicas" del cuerpo sobre el pensamiento y De Beauvoir lo veía como una trampa.[2] Con un rumbo nietzscheano, en el que el pensamiento no es sólo voluntad de comprender sino también algo visceral, Deleuze nos lega esta reflexión: "'Ni siquiera sabemos lo que un cuerpo puede hacer': cuando duerme, cuando se embriaga, cuando se esfuerza y resiste. Pensar es aprender de qué es capaz un cuerpo no pensante, su capacidad, sus posturas" (1989, pág. 189). Con respecto a leer, apenas comprendemos lo que hace nuestro cuerpo, pero sabemos que el cuerpo fue importante en la historia de la lectura. El lector desencarnado de la teoría literaria moderna bien podría reclamar, como Deleuze: "Dadme un cuerpo entonces", no sólo historizado y provisto de género, sino también racializado, sexualizado, tecnologizado.

1. Esta cita, inspirada en Heidegger, corresponde a Leo Charney (1995, pág. 279) y fue analizada en el capítulo 4.

2. Platón (1975, pág. 111); Descartes (Principios de filosofía IV), Kant (1902.:V. 209), de Beauvoir (1972, págs. 60-5).

Bibliografía

Abrams, M. H.: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1953 [trad. cast.: *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova, 1962].

———: "The Deconstructive Angel" [1977], en David Lodge y Nigel Wood (comps.), *Modern Criticism and Theory: A Reader*, Harlow, Essex, Longman, 2000, págs. 242-53.

Adorno, Theodor W.: *Äesthetische Theorie*, *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Francfort, Suhrkamp, 1970.

Alighieri, Dante: *The Divine Comedy*, I: *Hell*, Harmondsworth, Penguin, 1949.

Allen, James Smith: "Reading the Novel", en James L. Machor y Philip Goldstein (comps.), *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*, Nueva York, Routledge, 2001, págs. 180-202.

Alston, Peter: "Bibliography in the Computer Age", en Peter Davison (comp.), *The Book Encompassed: Studies in Twentieth-Century Bibliography*,Winchester, St Paul's Bibliographies, 1998, págs. 276-89.

Anónimo: "On NOVEL-READING, and the Mischief which Arises from its Indiscriminate Practice", en *Lady's Magazine*, 1812, vol. 43, págs. 222-4.

Anónimo: "Reading as a Means of Culture", en *Sharpe's London Magazine*, 31 de diciembre de 1867, págs. 316-23.

Anónimo [1910]: "Neuland für Kinematographentheater", en Anton Kaes (comp.), *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tubinga, Max Niemeyer, 1978, pág. 41.

Arac, Jonathan; Godzich, Wlad y Wallace, Martin (comps.): *The Yale Critics: Deconstruction in America*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1983.

Aristóteles: *Physics*, Oxford, Oxford University Press, 1996a.

———: *The Politics and the Constitution of Athens*, comp. por Stephen Everson, Cambridge, Cambridge University Press, 1996b.

Arneil, Barbara: *Politics and Feminism*, Oxford, Blackwell, 1999.

Arnold, Matthew [1880]: "The Study of Poetry", en *Essays in Criticism*, 2ª serie, Londres, Macmillan, 1906, págs. 1-55.

——— [1865]: "The Function of Criticism at the Present Time", en *Essays in Criticism*, 1ª serie, Londres, Macmillan, 1907, págs. 1-41.

Ashfield, Andrew y de Bolla, Peter (comps.): *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Austen, Jane [1818]: *Northanger Abbey*, Harmondsworth, Penguin, 1995 [trad. cast.: *La abadía de Northanger*, Barcelona, Alba, 1996].

Austin, Alfred [1874]: "The Vice of Reading", en *Temple Bar*, XLII (septiembre), págs. 251-7.

Barth, John: "The Literature of Exhaustion", en Raymond Federman (comp.), *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1981, págs. 19-33.

Barthes, Roland: *S/Z*, Howard, Nueva York, Hill & Wang, 1974.

———: *The Pleasure of the Text*, Nueva York, Hill & Wang, 1975.

———: *Image, Music, Text*, Londres, Fontana, 1977.

Baudelaire, Charles: *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Londres, Phaidon Press, 1964.

——— [1857]: "*Madame Bovary by Gustave Flaubert*", en Flaubert, *Madame Bovary*, comp. por Paul de Man, Nueva York, W. W. Norton, 1965, págs. 336-43.

——— [1857]: "Further Notes on Edgar Poe", en Eric Warner y Graham Hough (comps.), *Strangeness and Beauty: An Anthology of Aesthetic Criticism, 1840-1910*, 1983, vol. 1: *Ruskin to Swinburne*, Cambridge, Cambridge University Press, págs. 186-93.

Baudrillard, Jean: *Symbolic Exchange and Death*, Londres, Sage, 1993 [trad. cast.: *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila, 1981].

Baym, Nina: *Novels, Readers and Reviewers: Responses to Fiction in Antebellun America*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1984.

Bazin, Patrick: "Towards Metareading", en Geoffrey Nunberg (comp.), *The Future of the Book*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1996, págs. 153-68.

Behne, Adolf [1926]: "Die Stellung des Publikums zur modernen deutschen Literatur", en Anton Kaes (comp.), *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tubinga, Max Niemeyer, 1978, págs. 160-3.

Benjamin, Walter [1939]: *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Londres, Verso, 1973.

Bennett, Andrew (comp.): *Readers and Reading*, Harlow, Essex, Longman, 1995.

Berggren, Anne G.: "Reading like a Woman", en P. Patrocinio Schweickart y Elizabeth A. Flynn (comps.), *Reading Sites: Social Difference and Reader Response*, Nueva York, Modern Language Association, 2004, págs. 166-88.

Bergk, Johann Adam [1799]: *Die Kunst, Bücher zu lessen: nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller*, Jena, In der Hempelschen Buchhandlung, 1966.

Blair, Hugh [1763]: *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian*, en Andrew Ashfield y Peter de Bolla (comps.), *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, págs. 207-12.

Bloch, Ernst [1914]: "Die Melodie im Kino oder inmanente und transzendentale Musik", en Fritz Güttinger (comp.), *Kein Tag ohne Kino*, Francfort, Deutsches Film Museum, 1984, págs. 313-19.

Bloch, R. Howard y Hesse, Carla (comps.): *Future Libraries*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1995.

Bloom, Clive: *Cult Fiction: Popular Reading and Pulp Theory*, Londres, Macmillan, 1996.

Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Nueva York, Oxford University Press, 1973.

———: *A Map of Misreading*, Nueva York, Oxford University Press, 1975a.

———: *Kabbalah and Criticism*, NuevaYork, Seabury Press, 1975b [trad. cast.: *La cábala y la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1978].

———: *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven, CT, Yale University Press, 1976.

———: "The Breaking of Form", en Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman y J. Hillis Miller, *Deconstruction and Criticism*, Nueva York, Continuum, 1979, págs. 1-37.

———: *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, Nueva York, Oxford University Press, 1982.

Bloom, Harold, de Man, Paul; Derrida, Jacques; Hartman, Geoffrey y Hillis Miller, J. : *Deconstruction and Criticism*, Nueva York, Continuum, 1979.

Boardman, Kay: "'The Glass of Gin'": Renegade Reading Possibilites in the Classic Realist Text", en Sara Mills (comp.), *Gendering the Reader*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1994, págs. 199-216.

Bobo, Jacqueline (1988): "*The Color Purple:* Black Women as Cultural Readers", en E. Deirdre Pribram (comp.), *Female Spectators: Looking at Film and Television*, Londres, Verso, págs. 90-109.

———: *Black Women as Cultural Readers*, Nueva York, Columbia University Press, 1995.

Böhme, Hartmut, Matussek, Peter y Miller, Lothar: *Orientierung Kulturwissenschaft: was sie kann, was sie will*, Hamburgo, Rowohlt, 2000.

Bolter, Jay David: *Writing Space: The Computer; Hypertext, and the History of Writing*, Hove y Londres, Lawrence Earlbaum Associates, 1991.

———: "Ekphrasis, Virtual Reality, and the Future of Writing", en Geoffrey Nunberg (comp.), *The Future of the Book*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1996, págs. 253-72.

Bolter, Jay David y Grusin, Richard (comps.): *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA, MIT Press, 1999.

Botting, Fred: *Gothic*, Londres, Routledge, 1996.

Bottomore, Stephen: "The Panicking Audience? Early Cinema and the 'Train Effect'", en *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 19, nº 2, 1999, págs. 177-216.

Bourdieu, Pierre [1979]: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Londres y Nueva York, Routledge, 1984 [trad. cast.: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2000].

Bowers, Fredson: "Notes on Theory and Practice in Editing Texts", en Peter Davison (comp.), *The Book Encompassed: Studies in Twentieth-Century Bibliography*, Winchester, St Paul's Bibliographies, 1998, págs. 244-57.

Boyarin, Jonathan (comp.), *The Ethnography of Reading*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1992.

Bradbury, Ray [1954]: *Fahrenheit 451*, Londres, Panther Granada, 1976 [trad. cast.: *Fahrenheit 451*, Buenos Aires, Minotauro, 1981].

Brantlinger, Patrick: *The Reading Lesson: The Threat of Mass Literacy in Nineteenth-Century Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.

Bray, Abigail: *Hélène Cixous, Writing and Sexual Difference*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004.

Brecht, Bertolt: *Brecht on Theatre*, Londres, Methuen, 1978.

Brunsdon, Charlotte: "Text and Audience", en Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriele Kreutzner y Eva-Maria Warth (comps.), *Remote Control: Television, Audience and Cultural Power*, Londres y Nueva York, Routledge, 1989, págs. 116-29.

Burke, Edmund [1757]: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, 1990.

Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York y Londres, Routledge, 1990.

———: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Nueva York y Londres, Routledge, 1993.

Butterworth, C. H.: "Overfeeding", en *Victoria Magazine*, 14 (noviembre-abril), 1870, págs. 500-4.

Caie, Graham D.: "Hypertext and Multiplicity: The Medieval Example", en Andrew Murphy (comp.), *The Renaissance Text: Theory, Editing, Textuality*, Manchester, Manchester University Press, 2000, págs. 30-43.

Calinescu, Matei: *Rereading*, New Haven, CT, Yale University Press, 1993.

Calvino, Italo [1979]: *If on a Winter's Night a Traveller*, Londres, Picador, 1982 [trad. cast.: *Si una noche de invierno un viajero*, Madrid, Siruela, 1983].

Camille, Michael: "The Book as Flesh and Fetish in Richard de Bury's *Philobiblon*", en Dolores Warwick Frese y Katherine OBrien O'Keeffe (comps.), *The Book and the Body*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1997, págs. 34-77.

Caughie, Pamela L.: "Women Reading/Reading Women: A Review of Some Recent Books on Gender and Reading", en *Papers on Language and Literature*, 1988, 24, págs. 317-35.

Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (comps.): *A History of Reading in the West*, Cambridge, Polity, 1999.

Cervantes, Miguel de [1605, 1615]: *Don Quixote*, Oxford, Oxford University Press, 1992 [trad cast.: *Don Quijote de la Mancha*, Buenos Aires, Kapelusz, 1973].

Charney, Leo: "In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity", en Leo Charney y Vanessa R. Schwartz (comps.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, págs. 279-94.

Chartier, Roger: *Cultural History: Between Practices and Representations*, Cambridge, Polity, 1988a.

———: "Frenchness in the History of the Book: From the History of Publishing to the History of Reading", en *Proceedings of the American Antiquarian Society*, 97, 1988b, págs. 299-329.

———: "Texts, Printing, Readings", en Lynn Hunt (comp.), *The New Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1989a, págs. 154-75.

——— (comp.): *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1989b.

———: "The Practical Impact of Writing", en Roger Chartier (comp.), *Passions of the Renaissance*, vol. 3 de Philippe Ariès y Georges Duby (comps.), *A History of Private Life*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1989c, págs. 111-59.

———: *The Cultural Origins of the French Revolution*, Durham, NC, Duke University Press, 1991.

———: *The Order of Books: Readers, Authors and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, Cambridge, Polity, 1994.

———: *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1995.

———: *On the Edge of the Cliff: History, Language, and Practices*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997.

Christie, Ian: *The Last Machine: Early Cinema and the Birth of the Modern World*, Londres, BFI, 1994.

Cicerón [c. 46 a. C.]: *Orator*, en Raman Selden (comp.), *The Theory of Criticism: From Plato to the Present: A Reader*, Harlow, Essex, Longman, 1988, págs. 324-7 [trad. cast.: *El orador*, Madrid, Alianza Editorial, 2004].

Cixous, Hélène: "The Laugh of the Medusa", en Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (comps.), *New French Feminism*, Londres, Harvester Wheatsheaf, 1981, págs. 245-64.

———: "Appendix: An Exchange with Hélène Cixous", en Verena Ander-

matt Conley, *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, Lincoln y Londres, University of Nebraska Press, 1984, págs. 129-61.

———: "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays", en Hélène Cixous y Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, págs. 63-132.

———: "Conversations with Hélène Cixous and Members of the Centre d'Etudes Fèminines", en Susan Sellers (comp.), *Writing Différences: Readings from the Seminar of Hélène Cixous*, Milton Keynes, Open University Press, 1988, págs. 141-54.

———: *Reading with Clarice Lispector*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

———: *"Coming to Writing" and Other Essays*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991.

———: *Third Body*, Evanston, IL, Northwestern University Press, 1999.

Cixous, Hélène, y Mireille Calle-Gruber: *Hélène Cixous Rootprints: Memory and Life Writing*, Londres, Routledge, 1997.

Clarke, Arthur C. [1954]: *Childhood's End*, Londres, Pan, 2001 [trad. cast.: *El fin de la infancia*, Barcelona, Minotauro, 2000].

Coleridge, Samuel Taylor: *Lectures 1808-1819 On Literature*, comp. por R. A. Foakes, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 2, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1987.

Crosman Wimmers, Inge: *Poetics of Reading: Approaches to the Novel*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1988.

Cruse, Amy: *The Englishman and his Books in the Early Nineteenth Century*, Londres, Harrap, 1930.

Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975 [trad. cast.: *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1978].

———: "Prolegomena to a Theory of Reading", en Susan R. Suleiman e Inge Crosman (comps.), *The Reader in the Text*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1980, págs. 46-66.

———: *The Pursuit of Signs*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.

———: *On Deconstruction*, Londres, Routledge, 1983.

Cvetkovich, Ann: *Mixed Feelings: Feminism, Mass Gulture, and Victorian Sensationalism*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1992.

Daiches, David: *Critical Approaches to Literature*, Londres, Longmans, 1956.

Darley, Andrew: *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, Londres, Routledge, 2000.

Darnton, Robert: *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, Nueva York, Vintage, 1985.

———: *The Kiss of Lamourette*, Londres, Faber & Faber, 1990.

Davidson, Cathy N.: *Revolution and the World: The Rise of the Novel in America*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

———: "Towards a History of Books and Readers", en Davidson (comp.),

Reading in America: Literature and Social History, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989, págs. 1-26.

Davison, Peter (comp.): *The Book Encompassed: Studies in Twentieth-Century Bibliography*, Winchester, St Paul's Bibliographies, 1998.

Dawson, Anthony B.: *Hamlet: Shakespeare in Performance*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

De Beauvoir, Simone [1949]: The Second Sex, Harmondsworth, Penguin, 1972.

De Bolla, Peter: *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Oxford, Blackwell, 1989.

Deleuze, Gilles [1985]: *Cinema 2: 'The Time-Image*, Londres, Athlone Press, 1989 [trad. cast.: *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1996].

Deleuze, Gilles y Félix Guattari [1980]: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Londres, Athlone Press, 1988.

Derrida, Jacques [1967]: *Of Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976 [trad. cast.: *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 2000].

——— [1976]: *Spurs/Eperons*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.

——— [1972]: *Positions*, Chicago, University of Chicago Press, 1981 [trad. cast.: *Posiciones*, Valencia, Pre-Textos, 1977].

——— [1972]: *Margins of Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

———: "Three Questions to Hans-Georg Gadamer", págs. 52-4; "Interpreting Signatures (Nietzsche/Heidegger): Two Questions", págs. 58-71, en Diane P. Michelfelder y Richard E. Palmer (comps.), *Dialogue and Deconstruction: The Gadanier-Derrida Encounter*, Albany, State University of New York Press, 1989.

Döblin, Alfred [1909]: "Das Theater der kleinen Leute", en Anton Kaes (comp.), *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tubinga, Max Niemeyer, 1978, págs. 37-8.

Doody, Margaret Anne: *The True Story of the Novel*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1996.

Doubleday [Ainger, Alfred]: "Books and their Uses", en *Macmillan's Magazine*, 1 de diciembre de 1859, págs.110-3.

Ducreux, Marie-Elisabeth: "Reading unto Death: Books and Readers in Eighteenth-Century Bohemia", en Roger Chartier (comp.), *The Culture of Print*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1989, págs. 191-229.

Duguid, Paul (1996) "Material Matters:The Past and the Futurology of the Book", en Geoffrey Nunberg (comp.), *The Future of the Book*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 63-101.

Eagleton, Terry: *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 1983.

———: *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1990.

Eco, Umberto: *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

———: *Reflections on The Name of the Rose* (1983, Londres, Minerva, 1994.

Eisenstein, Elizabeth L.: *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

Eliot, T. S. [1920]: *The Sacred Wood: Essays on Poetry asld Criticism*, Londres, Methuen, 1960.

Engelsing, Rolf: *Der Bürger als Leser: Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*, Stuttgart, Metzler, 1974.

Fabian, Johannes: "Keep Listening: Ethnography and Reading", en Jonathan Boyarin (comp.), *The Ethnography of Reading*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1992, págs. 80-97.

Feather, John: *A History of British Publishing*, Londres, Routledge, 1988.

Federman, Raymond: "Playgiarism", en *New Literary History*, 7, 1975-1976, págs. 563-78.

———(comp.): *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1981.

Felman, Shoshana: "Women and Madness: The Critical Phallacy", en *Diacritics*, vol. 5, nº 4, 1975, págs. 2-10.

Felski, Rita: *The Gender of Modernity*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1995.

Ferris, Ina: *The Achievement of Literary Authority: Gender, History and the Waverley Novels*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1991.

Fetterley, Judith: *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

Fish, Stanley: *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1980 [trad. cast "¿Hay algún texto en esta clase?", en Elías José Palti (comp.), *Giro lingüístico e historia intelectual*, Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 1998].

Flaubert, Gustave [1857]: *Madame Bovary*, Londres, Penguin, 1992 [trad cas.: *Madame Bovary*, Madrid, Alianza, 2003].

Flint, Kate: *The Woman Reader 1837-1914*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

Flynn, Elizabeth A. y Patrocinio P. Schweickart (comps.): *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts and Contexts;* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986.

Foucault, Michel: "The Discourse on Language", en *The Archeology of Knowledge*, Nueva York, Pantheon, 1972.

———: *The History of Sexuality*, vol. 1, *An Introduction*, Nueva York, Vintage, 1980 [trad. cast.: *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1996].

——— [1969]: "What is an Author?", en Paul Rabinow (comp.), *The Foucault Reader*, Londres, Penguin, 1986, págs. 101-20.

Freska, Friedrich [1912]: "Vom Werte und Umwerte des Kinos", en Fritz Güttinger (comp.), *Kein Tag ohne Kino*, Francfort, Deutsches Film Museum, 1984, págs. 98-103.

Freud, Sigmund [1933]: *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Harmondsworth, Penguin, 1979.

——— [1925] "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes", en Anna Freud (comp.), *The Essentials of Psychoanalysis*, Harmondsworth, Penguin, 1986.

——— [1939 (1934-1938)]: *Moses and Monotheism: Three Essays, Origins of Religion*, Harmondsworth, Penguin, 1990.

——— [1920]: "Beyond the Pleasure Principle", On *Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*, Harmondsworth, Penguin, 1991.

Freund, Elizabeth: *The Return of the Reader*, Londres, Methuen, 1987.

Friedlander, Larry: "The Shakespeare Project", en George P. Landow y Paul Delany (comps.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, MA, MIT Press, 1991, págs. 257-71.

Fuss, Diana: "Reading like a Feminist", en Naomi Schor y Elizabeth Weed (comps.), *The Essential Difference*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, págs. 98-115.

Gadamer, Hans-Georg [1960]: *Truth and Method*, Londres, Sheed & Ward, 1975 [trad. cast.: *Verdad y método*, Salamanca, Sigueme, 1991, 2 vols.].

———: "Text und Interpretation", en Philippe Forget (comp.), *Text und Interpretation*, Munich, Wilhelm Fink, 1984, págs. 24-77.

———: "Text and Interpretation", págs. 21-51; "Reply to Jacques Derrida", págs. 55-7; "Letter to Dallmayr", págs. 93-101; "*Destruction* and Deconstruction", págs. 102-13; "Hermeneutics and Logocentrism", págs. 114-25, en Diane P. Michelfelder y Richard E. Palmer (comps.), *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, Albany, State University of NewYork Press, 1989.

Gallop, Jane: *Thinking through the Body*, Nueva York, Columbia University Press, 1988.

Gates, Henry Louis Jr. (comp.): "Introduction", en *Reading Black, Reading Feminist: A Critical Anthology*, Nueva York, Meridian, 1990, págs. 1-17.

Gauger, Hans-Martin: "Die sechs Kulturen in der Geschichte des Lesens", en Paul Goetsch (comp.), *Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert*, Tubinga, Gunter Narr, 1994, págs. 27-47.

Gaupp, Robert, y Helmut Lange: *Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel*, Munich, Dürerbund, 1912.

Gibson,William: *Count Zero*, Londres, Grafton, 1986.

Goethe, Johann Wolfgang von: "The Writing of Werther", en J. M. Cohen (comp.), *Truth and Fantasy from my Life*, Londres, Weidenfeld Nicolson, págs. 182-92, 1949 [trad. cast.: *Los sufrimientos del joven Werther*, Barcelona, Planeta, 1999].

——— [1786]: *The Sufferings of Young Werther*, Nueva York, W. W. Norton, 1970.

Goetsch, Paul (comp.): *Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert: Stu-*

dien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich, Tubinga, Gunter Narr, 1994.

Golder, Dave: en *SFX*, 68, septiembre de 2000, pág. 104.

Gorky, Maxim [1896]: "A Review of the Lumière Program at the Nizhni-Novgorod Fair", en Jay Leyda (comp.), *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, Londres, Alien & Unwin, 1983, págs. 407-9.

———: "Gorky on the Films, 1896", en Herbert Kline (comp.), *New Theatre and Film, 1934 to 1937: An Anthology*, Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1985, págs. 227-31.

Grant, Iain: "Cyberculture: Technology, Nature and Culture", en Martin Lister *et al.*, *New Media: A Critical Introduction*, Londres y Nueva York, Routledge, 2003, págs. 287-382.

Greetham, D. C.: *Textual Scholarship: An Introduction*, Nueva York y Londres, Garland, 1992.

Grosz, Elizabeth: *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, Londres, Routledge, 1995.

Gunning, Tom [1986]: "The Cinema of Attractions: Early Cinema, its Spectator and the Avant Garde", en Thomas Elsaesser (comp.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, Londres, BFI, 1990, págs. 56-62.

——— [1989]: "An Aesthetic of Astonishment: Early Filos and the (In)Credulous Spectator", en Linda Williams (comp.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1994, págs. 114-33.

———: "Heard over the Phone: *The Lonely Villa* and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology", en Annette Kuhn y Jackey Stacey (comps.), *Screen Histories: A Screen Reader*, Oxford, Clarendon Press, 1998, págs. 216-27.

Güttinger, Fritz: *Kein Tag ohne Kino*, Francfort, Deutsches Film Museum, 1984.

Habermas, Jürgen: *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge, Polity, 1989 [trad cast.: *La transformación estructural de la esfera pública*, Barcelona, Gustabo Gili, 1994].

Hake, Sabine: *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany, 1907-1933*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993.

Hall, David D.: "The History of the Book: New Questions? New Answers?", en *Journal of Library History*, nº 21, 1986, págs. 27-38.

Hall, Stuart: "Encoding/Decoding", en Hall (comp.), *Culture, Media, Language: Working Papers in* Cultural *Studies 1972-1979*, Londres, Routledge, 1992, págs. 128-38.

Hamacher,Werner: "LECTIO: de Man's Imperative", en Lindsay Waters y Wlad Godzich (comps.), *Reading de Man Reading*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, págs. 171-201.

Hardekopf, Ferdinand [1910]: "Der Kinematograph", en Fritz Güttinger (comp.), *Kein Tag ohne Kino*, Francfort, Deutsches Film Museum, 1984, págs. 44-6.

Hartman, Geoffrey H.: *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 1975 [trad. cast.: "El destino de la lectura", en Manuel Asensi (comp.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco Libros, 1990].

———: *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*, New Haven, CT, Yale University Press, 1980.

Heidegger, Martin: *Being and Time*, Nueva York, Harper Row, 1962.

———: *Nietzsche*, vols. 1 y 2, San Francisco, Harper Collins, 1991.

Heilig, Morton [1955]: "The Cinema of the Future", en Randall Packer y Ken Jordan (comp.), *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*, Nueva York, W. W. Norton, 2002, págs. 240-51.

Holderness, Graham, Stanley E. Porter y Carol Banks: "Biblebable", en Andrew Murphy (comp.), *The Renaissance Text: Theory, Editing, Textuality*, Manchester, Manchester University Press, 2000, págs. 154-76.

Holland, Norman: *5 Readers Reading*, New Haven, CT, Yale University Press, 1975.

——— [1968]: *The Dynamics of Literary Response*, Nueva York, Columbia University Press, 1989.

Holub, Robert C.: *Reception Theory: A Critical Introduction*, Londres, Methuen, 1984.

Housman, A. E.: *The Name and Nature of Poetry*, Nueva York, Macmillan, 1933 [trad. cast.: *Nombre y naturaleza de la poesía*, Valencia, Pre-Textos, 1997].

Huxley, Aldous: *Brave New* World *Revisited*, Londres, Triad Grafton, 1983.

——— [1932]: *Brave New World*, Londres, Flamingo, 1994 [trad. cast.: *Un mundo feliz*, Buenos Aires, Orbis, 1986].

Huyssen, Andreas: "Mass Culture as Woman: Modernism's Other", en Tania Modleski (comp.), *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, págs. 188-207.

Ingarden, Roman: *The Cognition of the Literary Work of Art*, Evanston, IL, Northwestern University Press, 1974.

Irigaray, Luce: *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985a.

———: *This Sex which is not One*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985b.

Iser, Wolfgang: *The Implied Reader*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.

———: *The Act of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

———: "Interaction between Text and Reader", en Susan R. Suleiman e Inge Crosman (comps.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1980, págs. 106-19.

Jackson, Holbrook [1950]: *The Anatomy of Bibliomania*, Urbana y Chicago,

University of Illinois Press, 2001.
Jacobus, Mary: *Reading Woman: Essays on Feminist Criticism*, Londres, Methuen, 1986.
Jardine, Alice y Smith, Paul (comps.): *Men in Feminism*, Londres, Methuen, 1987.
Jauss, Hans Robert: "Theses on the Transition from the Aesthetics of Literary Works to a Theory of Aesthetic Experience", en Mario J. Valdés y Owen J. Miller (comps.), *Interpretation of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1978, págs. 137-47.
——— [1977]: *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982a [trad. cast.: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992].
———: *Toward an Aesthetic of Reception*, Brighton, Harvester Press, 1982b.
———: "The Identity of the Poetic Text in the Changing Horizon of Understanding", en Mario J. Valdés y Owen J. Miller (comps.), *Identity of the Literary Text*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, págs. 146-74.
———: "The Theory of Reception: A Retrospective of its Unrecognized Prehistory", en Peter Collier y Helga Geyer-Ryan (comps.), *Literary Theory Today*, Cambridge, Polity, 1990, págs. 53-73.
Johns, Adrian: *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
Johnson, Barbara: *The Critical Difference: Essays in Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.
Johnson, Samuel [1750]: "The Modern Form of Romances Preferable to the Ancient: The Necessity of Characters Morally Good", *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, vol. 3, W. J. Bate y Albrecht B. Strauss (comp.), *The Rambler*, New Haven, CT, Yale University Press, 1969, págs. 19-25.
Jordan, John O. y Patten, Robert L. (comps.): *Literature in the Marketplace: Nineteenth Century British Publishing and Reading Practices*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
Kaes, Anton (comp.): *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tubinga, Max Niemeyer, 1978.
Kant, Immanuel: *Kant's Gesammelte Schriften*, Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften, Berlín, Walter de Gruyter, 1902.
———: *Kant on History*, Lewis White Beck (comp.), Nueva York, Macmillan, 1963.
——— [1790]: *Critique of Judgment*, Indianápolis, Hackett, 1987.
——— [1798]: *The Conflict of the Faculties*, Nueva York, Abaris Books, 1992.
Kaufman, Rona: "'That My Dear, Is Called Reading': Oprah's Book Club and the Construction of a Readership", en P. Patrocinio Schweickart y Elizabeth A. Flynn (comps.), *Reading Sites: Social Difference and Reader Response*, Nueva York, Modern Language Association, 2004, págs. 221-55.

Kaufmann, Michael: *Textual Bodies: Modernism, Postmodernism, and Print*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 1994.

Kennard, Jean E.: "Ourself behind Ourself: A Theory for Lesbian Readers", en Elizabeth A. Flynn y Patrocinio P. Schweickart (comps.), *Gender and Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986, págs. 63-80.

Kirby, Lynne: *Parallel Tracks: The Railroad and the Silent Cinema*, Exeter, University of Exeter Press, 1997.

Kittler, Friedrich A.: *Discourse Networks, 1800-1900*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1990.

——— [1986]: *Gramaphone, Film, Typewriter*, CA, Stanford University Press, 1999.

Klancher, Jon P.: *The Making of English Reading Audiences, 1790-1832*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987.

Koestenbaum, Wayne: "Wilde's Hard Labour and the Birth of Gay Reading", en Andrew Bennett (comp.), *Readers and Reading*, Harlow, Essex, Longman, 1995, págs. 164-80.

König, Dominik von: "Lesesucht und Lesewut", en Herbert G. Göpfert (comp.), *Buch und Leser: Vorträge des 1. Jahrtreffens des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Geschichte des Buchswesen, 13. und 14. May 1976*, Hamburgo, Hauswedell, 1977, págs. 89-124.

Kracauer, Siegfried [1926]: "The Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces", *New German Critique*, 40, invierno de 1987, págs. 91-6.

——— [1960]: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1997.

Krieger, Murray: *The Institution of Theory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994.

Landow, George P.: "The Rhetoric of Hypermedia", en Landow y Paul Delany (comps.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, MA, MIT Press, 1991, págs. 81-103.

———: *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.

———: "Twenty Minutes into the Future, or How We are Moving beyond the Book", en Geoffrey Nunberg (comp.), *The Future of the Book*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1996, págs. 209-37.

Landow, George P. y Delany, Paul (comps.): *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, MA, MIT Press, 1991.

Leavis, E. R.: *Mass Civilisation and Minority Culture*, Cambridge, Minority Press, 1930.

Leavis, Q. D. [1932]: *Fiction and the Reading Public*, Londres, Chatto & Windus, 1965.

Lennox, Charlotte [1752]: *The Female Quixote*, Oxford, Oxford University Press, 1998 [trad. cast.: *La mujer Quijote*, Madrid, Cátedra, 2004].

Lister, Martin, Dovey, Jon; Giddings, Seth; Grant, Iain y Kelly, Kieran: *New Media: A Critical Introduction*, Londres y Nueva York, Routledge, 2003.

Littau, Karin: "Incommunication: Derrida in Translation", en John Brannigan, Ruth Robbins y Julian Wolfreys (comps.), *Applying: To Derrida*, Londres, Macmillan, 1996, págs. 107-23.

———: "Eye-Hunger: Physical Pleasure and Non-Narrative Cinema", en Jane Arthurs y Iain Grant (comps.), *Crash Cultures: Modernity, Mediation and the Material*, Bristol, Intellect, 2003, págs. 35-52.

———: "*Arrival of a Train at the Ciotat:* Silent Film and Screaming Audiences", en Jeffrey Geiger y R. L. Rutsky (comps.), *Film Analysis: A Norton Reader*, Nueva York y Londres, W.W. Norton, 2005, págs. 42-62.

Lloyd, Geneviève: *The Man of Reason: "Male" and "Female" in Western Philosophy*, Londres, Routledge, 1993.

Lodge, David: *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth Century Literature*, Londres, ARK, 1986.

Lodge, David y Wood, Nigel (comps.): *Modern Criticisin and Theory: A Reader*, Harlow, Essex, Longman, 2000.

Long, Elizabeth: "Women, Reading, and Cultural Authority: Some Implications of the Audience Perspective in Cultural Studies", en *American Quarterly*, 38, 1986, págs. 591-612.

———: "Textual Interpretation as Collective Action", en Jonathan Boyarin (comp.), *The Ethnography of Reading*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1992, págs. 180-211.

Longinus: *On the Sublime*, en D. A. Russell y M. Winterbottom (comps.), *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations*, Oxford, Clarendon Press, 1973 [trad. cast.: *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1996].

Lüdeke, Roger y Greber, Erika (comps.): *Intermedium Literatur: Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*, Gotinga, Wallstein, 2004.

Lux, Joseph August [1914]: "Über den Einfluss des Kinos auf Literatur und Buchhandel", en Anton Kaes (comp.), *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tubinga, Max Niemeyer, 1978, págs. 93-6.

Lyons, Martyn: "New Readers in the Nineteenth Century", en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (comps.), *A History of Reading in the West*, Cambridge, Polity, 1999, págs. 313-44.

Lyotard, Jean-François: *The Differend*, Manchester, Manchester University Press, 1988 [trad. cast.: *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1988].

———: *The Inhuman*, Cambridge, Polity, 1991 [trad. cast.: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1999].

McDonald, Peter D.: "Implicit Structures and Explicit Interactions: Pierre Bourdieu and the History of the Book" , en *The Library*, vol. 19, nº 2, 1997, págs. 105-21.

McGann, Jerome J.: *The Textual Condition*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991.

McHale, Brian: *Postmodern Fiction*, Londres, Routledge, 1987.

McHenry, Elizabeth: *Forgotten Readers: Recovering the Lost History of African American Literary Societies*, Durham, NC, y Londres, Duke University Press, 2002.

Machor, James L. (comp.): *Readers in History: Nineteenth-Century American Literature and the Contexts of Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.

Machor, James L. y Goldstein, Philip (comps.): *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*, Londres, Routledge, 2001.

McKenzie, D. E. [1986]: *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy:The Making of Typographic Man*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1962.

———: *Understanding Media: The Extensions of Man*, Londres, Routledge Kegan Paul, 1964.

———: *Counterblast*, Londres, Rapp & Whiting, 1969.

McLuhan, Marshall y Fiore, Quentin: *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Nueva York, Londres y Toronto, Bantam Books, 1967.

Mailloux, Steven: "Interpretation and Rhetorical Hermeneutics", en James L. Machor y Philip Goldstein (comps.), *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*, Londres, Routledge, 2001, págs. 39-60.

Man, Paul de (trad.): "Introduction" to Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Nueva York, W. W. Norton, 1965.

———: *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1979 [trad. cast.: *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, 1995].

———: "Introduction" to Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Brighton, Harvester Press, 1982, págs. vii-xxv.

———: *Blindness and Insight*, 2ª edición, Londres, Methuen, 1983.

Manguel, Alberto: *A History of Reading*, Londres, Harper Collins, 1996.

Mann, Thomas [1928]: "Über den Film", en Anton Kaes (comp.), *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, Tubinga, Max Niemeyer, 1978, págs. 164-6.

Martín, Henry-Jean: *The History and Power of Writing*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

Mayne, Judith: *Cinema and Spectatorship*, Londres, Routledge, 1993.

Mays, Kelly J.: "The Disease of Reading and Victorian Periodicals", en John O. Jordan y Robert L. Patten (comps.), *Literature in the Marketplace: Nineteenth Century British Publishing and Reading Practices*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, págs. 165-94.

Merleau-Ponty, Maurice: *The Phenomenology of Perception*, Londres, Routledge Kegan Paul, 1962 [trad. cast.: *La fenomenología de la percepción*, Buenos Aires, Planeta, 1994].

Michelfelder, Diane P. y Palmer, Richard E. (comps.): *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, Albany, State University of New York Press, 1989.

Miller, J. Hillis: "Deconstructing the Deconstructors", en *Diacritics* 5 (2), 1975, págs. 24-31.

———: "Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line", en Mario J. Valdés y Owen J. Miller (comps.), *Interpretation of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1978, págs. 148-66.

———: "A 'Buchstäbliches' Reading of *The Elective Affinities*", en *Glyph*, 6, 1979a, págs. 1-23.

———: "The Critic as Host", en Harold Bloom *et al.*, *Deconstruction and Criticism*, Nueva York, Continuum, 1979b, págs. 217-53 [trad. cast.: "El crítico como huésped", en *Para leer al lector. Una antología de teoría literaria postestructuralista*, Santiago de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 1990].

———: "The Figure in the Carpet", en *Poetics Today*, vol. 1, nº 3, 1980, págs. 107-18.

———: *Fiction and Repetition*, Oxford, Blackwell, 1982.

———: "Interview", en Imre Salusinszky (comp.), *Criticism in Society*, Londres, Routledge, 1987a, págs. 208-40.

———: *The Ethics of Reading*, Nueva York, Columbia University Press, 1987b.

———: "'Reading' Part of a Paragraph", en Lindsay Waters and Wlad Godzich (comps.), *Reading de Man Reading*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1989, págs. 155-70.

Milis, Sara (comp.): *Gendering the Reader*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1994.

———: "Authentic Realism", en Milis y Lynne Pearce (comps.), *Feminist Readings/Feminists Reading*, Londres, Prentice Hall, 1996, págs. 56-90, 2ª edición.

Modleski, Tania: *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Londres, Methuen, 1982.

———: "Feminism and the Power of Interpretation: Some Critical Readings", en Teresa de Laurentis (comp.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, págs. 121-38.

———: *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, Nueva York y Londres, Routledge, 1988.

Mohanty, Chandra Talpade: "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses", en Chandra Mohanty, Ann Russo y Lourdes Torres (comps.), *Third World Women and the Politics of Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, págs. 51-80. [Hay una traducción al castellano de este artículo en la web: "Bajo la mirada occidental: la investigación feminista y los discursos coloniales", traducción de Pilar Cuder Domínguez, Universidad de Huelva.]

Mudrick, Marvin: "Irony versus Gothicism", en B. C. Southam (comp.), *Jane Austen, "Northanger" Abbey and "Persuasion": A Casebook*, Londres y Basingstoke, Macmillan, 1976, págs. 73-97.

Mullan, John: "Sentimental Novels", en John Richetti (comp.), *'The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, págs. 236-54.

Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Screen*, vol. 16, nº 3, 1975, págs. 6-18.

Murphy, Andrew (comp.): *The Renaissance Text: Theory, Editing, Textuality*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

Murray, Janet H.: *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative Cyberspace*, Cambridge, MA, MIT Press, 1997.

Nietzsche, Friedrich: *Grossoktavausgabe*, Leipzig, 1905.

——— [1887]: *On the Genealogy of Morals*, Nueva York, Vintage, 1967 [trad. cast.: *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1996].

———[1888]: "Zur Physiologie der Kunst", en *Kritische Gesamtausgabe*, vol. VIII, 3, Berlín, Walter de Gruyter, 1967, págs. 327-8; "Toward the Physiology of Art", en Martin Heidegger, *Nietzsche*, vols. 1 y 2, San Francisco, Harper Collins, 1991, pág. 94.

——— [1887-1888]: *The Will to Power*, Nueva York, Vintage, 1968.

———: *Thus Spoke Zarathustra*, Harmondsworth, Penguin, 1969 [trad. cast.: *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1998].

——— [1871]: "On Truth and Lies in a Nonmoral Sense", en *Philosophy and Truth*, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press, 1988, págs. 79-91.

Novalis [1795-1796]: "On Women and Feminity", en Jochen Schulte-Sasse *et al.* (comps.), *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Witings*, Minéapolis, University of Minnesota Press, 1997, págs. 382-90.

Nunberg, Geoffrey: "The Places of Books in the Age of Electronic Reproduction", en R. Howard Bloch y Carla Hesse (comps.), *Future Libraries*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1995, págs. 13-37.

———(comp.): *The Future of the Book*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1996.

Ong, Walter: *Orality and Literary: The Technologizing of the Word*, Londres, Methuen, 1982.

Orgel, Stephen: "What is a Text?", en *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 24, 1981, págs. 3-6.

Parmar, Pratibha: "The Moment of Emergence", en E. Ann Kaplan (comp.), *Feminism and Film*, Oxford, Oxford University Press, 2000, págs. 375-83.

Parrinder, Patrick: *Authors and Authority: English and American Criticism 1750-1990*, Londres, Macmillan, 1977.

Pearce, Lynne: *Feminism and the Politics of Reading*, Londres, Arnold, 1997.

Pearson, Jacqueline: *Women's Reading in Britain 1750-1835: A Dangerous Recreation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Peterson, Clara L.: *The Determined Reader: Gender and Culture in the Novel from Napoleon to Victoria*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1986.

Petro, Patrice: "Modernity and Mass Culture in Weimar: Contours of a Discourse on Sexuality in Early Theories of Perception and Representation", *New German Critique*, 40, invierno de 1987, págs. 115-46.

Philo: *Allegorical Interpretation of Genesis, sec. XIV*, en *Philo*, vol. 1, Londres, Heinemann, 1929.

Plant, Sadie: "The Virtual Complexity of Culture", en George Robertson *et al.* (comps.), *Futurenatural: Nature, Science, Culture*, Londres, Routledge, 1996, págs. 203-17.

———: *Zeros + Ones: Digital Women + the New Technoculture*, Londres, Fourth Estate, 1997 [trad. cast.: *Ceros y unos. Mujeres digitales y la nueva tecnocultura*, Barcelona, Destino, 1998].

Platón: *The Last Days of Socrates*, Harmondsworth, Penguin, 1975 [trad. cast.: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1977].

———: *Ion* and *Republic 2, 3, 10*, en *Classical Literary Criticism*, Harmondsworth, Penguin, 2000, págs. 1-56 [trad. cast.: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1977].

Poe, Edgar Allan [1840]: "The Man of the Crowd", en *The House of Usher and Other Tales*, Harmondsworth, Penguin, 1986 [trad. cast.: *La caída de la casa de Usher y otros cuentos*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1994].

Porter, Roy: *Enlightenment: Britain and the Creation of the Modern World*, Londres, Penguin, 2000.

Radway, Janice: "Reading is Not Eating: Mass-Produced Literature and the Theoretical, Methodological, and Political Consequences of a Metaphor", *Book Research Quarterly*, 2, otoño de 1986, págs. 7-29.

——— [1984]: *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1991.

———: *A Feeling for Books: The Book-of-the-Month Club, Literary Taste, and Middle-Class Desire*, Chapel Hill y Londres, University of North Carolina Press, 1997.

Ransom, John Crowe: *The World's Body*, Port Washington, NY, Kennikat Press, 1938.

Rapaport, Herman: "All Ears: Derrida's Response to Gadamer", en Diane P. Michelfelder y Richard E. Palmer (comps.), *Dialogue and Deconstruction: The Gadanzer-Derrida Encounter*, Albany, State University of New York Press, 1989, págs. 199-205.

Raven, James; Small, Helen y Tadmor, Naomi (comps.): The *Practice and Representation of Reading in England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Rees, Edwards [1913]: "Rosalie Street and 'The Pictures'", en *The Guardian*, 9 de octubre de 1999.

Reeve, Clara [1785]: *The Progress of Romance*, en Stephen Regan (comp.), *The Nineteenth Century Novel: A Critical Reader*, Londres, Routledge, 2001, págs. 13-22.

Rheingold, Howard: *Virtual Reality*, Londres, Mandarin, 1992.

Richards, I. A.: *Practical Criticism*, Londres, Harcourt, Brace, 1929 [trad. cast.: *Crítica práctica*, Madrid, A. Machado Libros, 1991].

——— [1924]: *Principles of Literary Criticism*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1967.

——— [1926]: *Science and Poetry*, Nueva York, Haskell House, 1974.

Richter, David H.: "The Reception of the Gothic Novel in the 1790s", en Robert Uphaus (comp.), *The Idea of the Novel in the Eighteenth Century*, East Lansing, MI, Colleagues Press, 1988, págs. 117-37.

Risser, James: "The Two Faces of Socrates: Gadamer/Derrida Debate", en Diane P. Michelfelder y Richard E. Palmer (comps.), *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*, Albany, State University of New York Press, 1989, págs. 176-85.

Rorty, Richard: "Is Derrida a Transcendental Philosopher?", en *Yale Journal of Criticism*, 2, 1989, págs. 207-17.

Rose, Mark: *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993.

Rothmann, Kurt: *Erläuterungen und Dokumente: Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des Jungen Werthers*, Stuttgart, Reclam, 2000.

Saenger, Paul: *Space between Words: The Origins of Silent Reading*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1997.

Schenda, Rudolf [1970]: *Volk ohne Buch: Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910*, Fracfort, Klostermann, 1988.

Schiller, Friedrich [1792]: "Über die Tragische Kunst", en Klaus L. Berghahn (comp.), *Vom Pathetischen und Erhabenen: Schriften zur Dramentheorie*, Stuttgart, Reclam, 1970, págs. 30-54.

Schivelbusch, Wolfgang: *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, Leamington Spa, Berg, 1986.

Schlegel, Friedrich [1794]: "Theory of Femininity", en Jochen Schulte-Sasse *et al.* (comps.), *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, Minéapolis, University of Minnesota Press, 1997, págs. 397-400.

Schlüpmann, Heide: *Unheimlichkeit des Blicks: das Drama des frühen deutschen. Kinos*, Francfort, Stroemfeld/Roter Stern, 1990.

Scholes, Robert: "Reading like a Man", en Alice Jardine y Paul Smith (comps.), *Men in Feminism*, Londres, Methuen, 1987, págs. 204-18.

Schön, Erich: *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers: Mentalitätswechsel um 1800*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1987.

Schor, Naomi: "Fiction as Interpretation/Interpretation as Fiction", en Susan R. Suleiman e Inge Crosman (comps.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1980, págs. 165-82.

Schulte-Sasse, Jochen *et al.* (comps.): *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, Minéapolis, University of Minnesota Press, 1997.

Schweickart, Patrocinio P. y Flynn, Elizabeth (comps.): *Reading Sites: Social Difference and Reader Response*, Nueva York, Modern Language Association, 2004.

Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990.

———: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, NC, Duke University Press, 2003.

Selden, Raman (comp.): *The Theory of Criticism, from Plato to the Present: A Reader*, Harlow, Longman, 1988.

Shakespeare, William: *The First Folio of Shakespeare: Based on Folios in the Folger Shakespeare Library Collection*, preparado por Chantan Hinman, Londres, W. W. Norton, 1968.

Shand, A. Innes: "Contemporary Literature, VII: Readers", en *Blackwood's Magazine*, 126, agosto de 1879, págs. 235-56.

Shelley, Mary [1831]: "Author's Introduction to the Standard Novels Edition (1831)", en *Frankenstein or the Modern Prometheus*, Maurice Hindle (comp.), Harmondsworth, Penguin, 1992, págs. 5-10.

Shelley, Percy [1821]: "A Defence of Poetry", en *The Complete Works of Percy Bysshe Shelley*, vol. 7: *Prose*, compilado por Roger Ingpen y Walter E. Peck, Londres, Ernest Benn, Nueva York, Gordian Press, 1965, págs. 109-40 [trad. cast.: *Defensa de la poesía*, Barcelona, Península, 1986].

Shiach, Morag: *Hélène Cixous: A Politics of Writing*, Londres, Routledge, 1991.

Showalter, Elaine: "Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year", en Alice Jardine y Paul Smith (comps.), *Men in Feminism*, Londres, Methuen, 1987, págs. 116-32.

Sidney, Philip [1595]: *An Apology for Poetry*, compilado por Geoffrey Shepherd, Manchester, Manchester University Press, 1973 [trad. cast.: *Defensa de la poesía*, Madrid, Cátedra, 2003].

Simmel, Georg [1903]: "The Metropolis and Mental Life", en David Frisby y Mike Featherstone (comps.), *Simmel on Culture*, Londres, Sage, 1997 págs. 174-85.

Singer, Ben: "Modernity, Hyperstimulus and the Rise of Popular Sensationalism", en Leo Charney y Vanessa Schwartz (comps.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, págs. 72-99.

Smith, Barbara [1977]: "Towards a Black Feminist Criticism", en Elaine Showalter (comp.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, Londres, Virago, 1985, págs. 168-85.

Sontag, Susan [1967]: *Against Interpretation*, Londres, André Deutsch, 1987 [trad. cast.: *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996].

Stacey, Jackie: *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Londres, Routledge, 1994.

Strobl, Karl Hans [1911]: "Der Kinematograph", en Fritz Güttinger (comp.), *Kein Tag ohne Kino*, Francfort, Deutsches Film Museum, 1984, págs. 51-4.

Suleiman, Susan: "Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism", en Susan Suleiman e Inge Crosman (comps.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1980, págs. 3-45.

Suleiman, Susan R. y Crosman, Inge (comps.): *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1980.

Swales Martin: *Goethe: The Sorrows of Young Werther*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Tompkins, Jane P.: "The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response", en Jane P. Tompkins (comp.), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Poststructuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, págs. 201-32.

Tsvian, Yuri: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Londres, Routledge, 1994.

Valdés, Mario J. y Miller, Owen J. (comps.): *Interpretation of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1981.

Waldstein, Edith: "Prophecy in Search of a Voice: Silence en Christa Wolf's *Kassandra*", en *Germanic Review*, vol. 62, nº 4, 1987, págs. 194-8.

Wall, Geoffrey: "Introduction" to Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Londres, Penguin, 1992, págs. vii-xxvi.

Warnke, Georgia: *Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason*, Cambridge, Polity, 1987.

Waters, Lindsay y Godzich, Wlad (comps.): *Reading de Man Reading*, Minéapolis, University of Minnesota Press, 1989.

Watt, Ian: *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Harmondsworth, Penguin, 1957.

Williams, Raymond [1974]: *Television, Technology and Cultural Form*, Londres, Routledge, 1990.

Wimsatt, W. K., y Beardsley, Monroe C. [1949]: "The Affective Fallacy", en W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954, págs. 21-39.

Wittmann, Reinhard: "Was There a Reading Revolution at the End of the Eighteenth Century?", en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (comps.), *A History of Printing in the West*, Cambridge, Polity, 1999, págs. 284-312.

Wollstonecraft, Mary [1790, 1792]: *A Vindication of the Rights of Men, A Vindication of the Rights of Woman*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

Woolley, Benjamin: *Virtual Worlds: A Journey in Hype and Hyperreality*, Oxford, Blackwell, 1992.

Wordsworth, William: "Preface to *Lyrical Ballads* (Versions of 1800 and

1850 Parallel)", en W. J. B. Owen y Jane Worthington Smyser (comps.), *The Prose of William Wordsworth*, Oxford, Clarendon Press, 1974, págs. 118-59 [trad. cast.: *Baladas líricas*, Madrid, Cátedra, 1990].

Young, Edward [1759]: "Conjectures on Original Composition", en Marc Schorer, Josephine Miles y Gordon McKenzie (comps.), *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment*, Nueva York, Harcourt, Brace, 1948, págs. 12-30.

Zola, Emile [1890]: *La Bête Humaine*, Harmondsworth, Penguin, 1977.

——— [1883]: *The Ladies' Paradise*, Oxford, Oxford University Press, 1995.